

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТУСА**  
**КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА**

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ЖУРАВСЬКА ОКСАНА ВАЛЕРІЇВНА**

УДК 82.0:821.161.2-312.9.09:115.4(043.3)

**ДИХОТОМІЯ «РЕАЛЬНОГО» Й «ІРРЕАЛЬНОГО» ХРОНОТОПУ ЯК  
КАТЕГОРІАЛЬНА ЖАНРОВА ОЗНАКА УКРАЇНСЬКОГО ХИМЕРНОГО  
РОМАНУ 2-ї ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

10.01.06 – Теорія літератури  
гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ Журавська О.В.

Науковий керівник  
Свенцицька Еліна Михайлівна,  
доктор філологічних наук, професор

**Київ – 2018**

## АНОТАЦІЯ

**Журавська О.В.** Дихотомія «реального» й «ірреального» хронотопу як категоріальна жанрова ознака українського химерного роману 2-ї половини ХХ ст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

*Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.06 «Теорія літератури». – Донецький національний університет імені Василя Стуса; Київський університет імені Бориса Грінченка. – Київ, 2018*

У роботі здійснено хронотопний аналіз химерних романів в аспекті дихотомії реального-ірреального, результати якого дозволяють інтерпретувати химерність як жанрову домінанту не тільки з огляду на хронотоп-мультиверсум як стратегію репрезентації ірреального й дивовижного як можливого і дійсного, а й з урахуванням хронотопів головних героїв: з одного боку, як зображення руху трансцендування в трансгресивних актах у філософському контексті романів О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу», Є. Гуцала «Позичений чоловік», Вал. Шевчука «Дім на горі», а іншого – як його інтертекстуальне обігравання в іронічному контексті діалогії В. Земляка «Лебедина зграя» й «Зелені млини».

Такий підхід дозволяє сформувати уявлення про зображений світ як унікальну, цілісну у своїй складності й множинності, модель мультиверсуму. Поняття «мультиверсуму» у роботі вживається на означення хронотопу художнього твору, для того щоб підкреслити важливий аспект його інтерпретації не як статичного моменту поєднання часу й простору (образу певного місця й часу), а динамічної множинності, утвореної діалогічною взаємодією різних хронотопів (жанрового, сюжетного, хронотопу героя тощо) системи, смислотворчий потенціал якої реалізується в позамежних хронотопічних світах автора й читачів. Оприявлення романного мультиверсуму здійснюється, у тому числі, через дихотомію «реальність» – «ірреальність» як одного зі способів рецептивної кваліфікації периферійних хронотопів за опозиційними смисловими ідентифікаторами (природний –

надприродний, можливий – неможливий, вічний – короткочасний тощо) у складній системі літературної комунікації автор – наратор – зображений світ.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, кожен із яких включає підрозділи, висновків, списку використаних джерел.

У першому розділі визначено теоретико-методологічні основи дослідження, зокрема здійснено аналіз актуальних в сучасному літературознавстві питань вивчення художнього часу й простору, обґрунтовано класифікаційні критерії визначення різновидів художнього часу й простору, а також хронотопів. Крім того, окреслено наукові підходи до формулювання поняття «ірреальний» хронотоп, різноманітність яких певною мірою зумовлює термінологічну неузгодженість у цій галузі літературознавчих досліджень. З одного боку, типологічно схожі поняття означаються різними термінами (фантастичний, міфологічний, казковий, оніричний та ін. хронотопи), а з іншого боку, до сфери поняття «ірреального» хронотопу зараховують такі явища, як деформацію часу й простору, звуження чи розширення меж часопростору тощо. Констатовано непереконливість аргументації щодо розуміння деформацій художнього часу й простору як невідповідності реаліям об'єктивної дійсності й визначальної характеристики хронотопів фантастичного, моделі яких формуються відповідно до жанрової специфіки художнього твору. Поняття про ірреальний хронотоп формулюється у контексті проблеми фантастичного, що передбачає, згідно з поглядом С. Лема, полівекторне вивчення – урахування особливостей наративу, зображеного світу, авторської концепції особистості, суспільної динаміки читацького соціуму тощо. Аналіз результатів опозиційного зіставлення хронотопів одного художнього твору як «реальних» чи «ірреальних» або однакових за формальними ознаками хронотопів різних художніх творів (архетипні хронотопи «дім», «дорога») засвідчує їхню художню функціональну близькість до антиномій двосвітів («свій» і «чужий»). Це підтверджує доцільність використання понять «реальний» – «ірреальний» при спрямуванні фокусу наукового дослідження на такий тип взаємодії структурно-семантичних площин й елементів, як фіктивна «реальність» і та «ірреальність».

У другому розділі дисертації окреслено загальнотеоретичні положення про роман як літературний жанр згідно із запропонованою Н. Копистянською методологічною схемою. Визначено як відносно стійкі принципи організації його жанротворчих компонентів, так і тенденції, пов'язані з динамікою жанру в межах певного історичного періоду в національній літературі (українські химерні романи 2-ї пол. XX ст.) із конкретизацією його особливостей щодо індивідуальної творчості О. Ільченка, Є. Гуцала, В. Земляка, Вал. Шевчука. Також описано специфіку хронотопу химерного роману з огляду на функції фантастичного в його структуруванні. Визначено основні напрями досліджень химерних романів, у межах яких фантастичне розглядається метод, жанр, метажанр, концепт, художній засіб. Зазначено, що інтеграція жанрово-стильових парадигм фольклорних і літературних творів, характерна для химерного роману, актуалізує питання про інтертекстуальність хронотопу як художнього зображення уявлень про раціональне й ірраціональне. Вивчення цього аспекту дозволило вивести, що гумор і фантастика у химерних романах функціонально рівноправні, оскільки їхня художня роль зумовлена не тільки потребою розважити читача, а й прагненням авторів переосмислити усталені канони (М. Бахтін), наслідком чого є формування нової концепції особистості, позначеної пошуками «своєї самості» (Ортега-і-Гассет). Цей процес передбачає застосування інших методів пізнавального розуміння особистості, закладання основ нового типу художнього мислення, формування нового романного хронотопу, у якому, зокрема, відбито уявлення про ірраціональне й ірреальне. Логічними видається аналіз химерного роману в контексті світового літературного процесу 2-ї пол. XX ст., зокрема проведення паралелей із творами «магічного реалізму». Результати порівняльних досліджень химерного роману й романів «магічного реалізму» дозволили визначити такі ознаки їхнього хронотопу, як спотворення просторової життєподібності, суб'єктивність часу. Остання із зазначених характеристик передбачає розуміння часу, співзвучне з екзистенціальним, що дозволяє пояснити й відновлення міфічно-магічного світосприйняття. У химерному романі модифікується поширена в літературі схема зіставлення циклічного й лінійного часів. Вона презентує дві системи часовідчуття

із двома взаємозалежними контекстуальними рівнями: архетипного як вічного й непізнаного космічного колообігу й особистісного як часовості, спрямованої у майбутнє через турботу. Аналіз концепції особистості в зіставленні з особливостями хронотопу дозволило розмежувати химерний роман 2-ї пол. XX ст. і твори постмодерністськими. Спрямованість героя химерного роману в майбутнє пов'язана з тривогою і надією, що це майбутнє здійсниться. Теперішнє є миттю усвідомлення несправжності світу навколо, прийняття доленосного рішення. Екзистенціальний мотив «тривоги» як елемент відповідального вибору зумовлює й «тяжіння до етосу», що в химерних романах реалізується як ідея служіння народу. Драма героя постмодерністського світогляду реалізується у просторі самотності або відштовхування «інших» як результату безвідповідальності.

Запропоновано розглядати фантастичне як результат багатокomпонентної взаємодії у системі літературної комунікації, що на рівні хронотопу роману забезпечується художнім моделюванням і дослідженням «ірреальних» часопросторів, відповідна рецепція яких читачем забезпечується контекстуальним оточенням.

Для химерного роману актуальною є модель хронотопу-універсуму, утворена взаємодією периферійних хронотопів окремих архетипів, мотивів, образів тощо на метафізичному, топографічному й психологічному рівнях, об'єднаних концепцією особистості. Метафоричний моделюється як «інша» реальність, недоступна в об'єктивній дійсності, результат авторських містико-філософських рефлексій, що реалізуються периферійними хронотопами Небес («Козацькому роду нема переводу»), Синьої Дороги («Дім на горі»), Вавилону («Лебедина згряя») Вирію («Позичений чоловік») тощо. Відповідно топографічний і психологічний є фіктивними моделями об'єктивної й суб'єктивної реальностей і включають низку дрібніших хронотопів, що також можуть ідентифікуватися як «реальні» чи «ірреальні».

У третьому розділі виконано ґрунтовний текстовий аналіз романів О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» (1958), Є. Гуцала «Позичений чоловік, або ж Хома невірний і лукавий» (1980), В. Земляка «Лебедина

згряя» (1971), «Зелені млини» (1976) та Вал. Шевчука «Дім на горі» (1983) і визначено особливості дихотомічної взаємодії реального й ірреального хронотопів у них. Такий відбір матеріалу дозволив провести порівняльно-типологічне дослідження і дати характеристику суттєвим категоріальним жанровим ознакам химерних романів на рівні хронотопної структури, оскільки зазначені твори презентують різні етапи в становленні парадигми химерності в українській літературі ХХ ст. Запропоновано вважати концептуальним підґрунтям творення романного хронотопу-універсуму у химерному романі конфігурацію хронотопу випробування; локалізацію часопросторових параметрів розгортання сюжету; організацію часових площин «минуле» – «сучасне» – «майбутнє»; моделювання «ірреальних» часопросторів, пов'язаних з ідеями трансцендування, «екзистенційного осяяння», деміурга-творця. Виявлено, що хронотоп випробування в химерному романі пов'язаний із екзистенційними проблемами самопізнання, самоусвідомлення, що реалізується й мотивами, співзвучними з ідеями екзистенціалізму. Екзистенційні мотиви означають і позамежний хронотоп автора, наприклад як діалог різних іпостасей авторського «Я» в романі О. Ільченка «Козацькому роду», при цьому топографічний хронотоп характеризується категоріальним нерозрізненням ірреального й реального, коли герої дивовижне сприймають як буденне, не ідентифікуючи його як знаки й прояви трансцендентного (шинкарка Настя Певна як утілення Смерті). У романі Є. Гуцала специфіка хронотопу-універсуму, позначеного взаємодією трансцендентного й особистісно-індивідуально, зумовлюється типом наратора: ірреальність оприявлюється через досвід героя-оповідача як «ірреальні» хронотопи снів, марень, фантазій, передбачень тощо. І топографічний, і метафізичний хронотоп подаються інтерферентно крізь призму психологічного. У романі Вал. Шевчука хронотоп випробування означений мотивом «зумовленого вибору» (метафізичний хронотоп Синьої Дороги), а от в романах О. Ільченка, В. Земляка та Є. Гуцала головним є мотив «свободи вибору».

Констатовано два способи реалізації локалізованості часопросторових ознак в химерному романі, семантична реконструкція якої у діалектичному взаємозв'язку оприявлює часові конфігурації «час – часовість», «безмежність – обмеженість».

Перший спосіб полягає у прив'язці до певних топографічних або часових точок, пов'язаних з реальним українським часопростором, другий – екзистенційні пошуки героїв від усвідомлення своєї належності спільності «маса» до прилучення до спільності «народ», контекстуальним тлом яких є культура (міфологічний рівень, фольклорний, літературний, загальнономистецький тощо) та філософія різних етапів розвитку. Локалізація не звужує, а навпаки розширює часопростір через демонстрацію широти авторського погляду, включення зображуваних подій у загальнолюдський історичний контекст.

Визначено, що ключові характеристики хронотопу химерного роману зумовлені концепцією особистості як основною для митця формою вираження світогляду (А. Андреев). Одним із важливих аспектів цієї проблеми є питання про функції «образів-масок» (М. Бахтін) – головних героїв химерних романів Козака Мамая, Хоми Прищепи, філософа Фабіяна й козопаса Івана. Ключовими для хронотопів трансформованих масок є три концептуальні складники – химерництво, бездітність і деміургія. У химерному романі концепт «химерник», утворений семантичним ядром «вигадник» і «дивак», доповнюється такими значеннєвими відтінками, як «чаклун» і «безумець». Кожне із цих означень доповнює семантику трансформованого образу-маски та її хронотопу новими смисловими нюансами, але вихідним є означення причетної до трансцендентного (у концепції К. Ясперса) або сакрального світу як світу заборони (у концепції Ж. Батая) людини, що трансгресує. Антитетичні характеристики хронотопу героїв-химерників «бездітність» і «деміургія» у концептуальній площині романів є проявами ідеї амбівалентності природи людини: часовості тіла, що перетворюється на тлін і прах, й безсмертя духу, що проявляється у творчому акті, мистецтві, наближенні до божественної суті. Завдяки розкритості горизонтів смислоутворення мистецтво виступає і способом трансцендування і способом трансгресії.

Семантика «бездітності» у творах О. Ільченка, Є. Гуцала та Вал. Шевчука має різні причиново-наслідкові контекстуально-смислові й інтертекстуальні (інтермедіальні) зв'язки: у романі «Козацькому роду нема переводу» – вольове рішення; перенесення кодів «деміургії», «служіння народу» зі сфери живопису в літературу; у

«Позиченому чоловікові» – бездітність як даність (безплідність) і покарання, елемент випробування, сублімація через творчість; у «Домі на горі» – бездітність як даність (безплідність) і елемент випробування, творчість як божественне осяяння й трансценденція, шлях до Царства Небесного, Бог як Любов; ідея про неактуальність продовження роду як продовження особистості у вічності.

Таким чином, у художній формі втілюються екзистенційні шукання особистості, що позначаються не тільки мотивом цілеспрямованої корисної діяльності із витіснення думок про часовість, а й мотивом активної взаємодії із трансцендентним світом, який відкривається у межових ситуаціях, доступних, у тому числі за умови набуття трансгресивного досвіду (творчість, театральне дійство, сексуальність, еротика, війна, «законне» вбивство, сміх, безумство тощо).

Визначено, що в індивідуально-авторській реалізації компоненти хронотопної структури хронотопу-мультиверсуму можуть бути інтерпретовані в іронічно-пародійному ключі. У диалогії В. Земляка «Лебедина зграя» і «Зелені млини» через інтертекстуальну гру й пародіювання обіграється та руйнується актуальний на час написання творів канону хронотопу героя-маски, що актуалізував проблему ролі інтелектуальної еліти в процесах державотворення. Урахування цього аспекту дозволило інтерпретувати образ філософа-трунаря Фабіяна як пародійне обігравання образу українця-інтелігента. В. Земляк створює фіктивно «реальний» культурно-світоглядний контекст української дійсності з наголошуванням на проблемі національної меншовартості, піддає іронічному й критичному аналізу пасивність української інтелігенції. Зроблено висновок про те, що хронотопи головних героїв як носіїв авторського погляду і репрезентантів руху трансцендування в актах трансгресії є таким же суттєвим жанровим чинником, як хронотоп-мультиверсум.

**Ключові слова:** хронотоп, дихотомія реального й ірреального хронотопів, мультиверсум, жанр, фантастичне, авторська концепція особистості, химерний роман, екзистенціалізм, трансцендентне, трансгресія.



## SUMMARY

***Zhuravska O.V. The dichotomy of a «real» and «unreal» chronotopes as a genre category of the Ukrainian whimsical novel of the 2nd half of the 20th century. – According to rights of the scientific manuscript.***

*Thesis for the degree of a Candidate of Philological Sciences (Doctor of Philosophy), specialty 10.01.06 – «Theory of Literature». – Vasyl' Stus Donetsk National University of Ministry of Education and Science of Ukraine; Borys Hrinchenko Kyiv University of Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2018.*

The paper deals with chronotopic analysis of whimsical novels in the aspect of real-unreal dichotomy, the results allow us to interpret the bizarre as a genre dominant not only considering a chronotope-multiverse as the strategy of representation unreal and wonderful as possible and valid but also taking into account chronotopes of the main characters: on the one hand, as reflection of the transcendental movement in transgressive acts in the philosophical context of novels «There is No End to the Cossack Clan» by A. Ilchenko, «The Borrowed Husband» by Ye. Hutsalo, «House on the Hill» by V. Shevchuk, and on the other hand, as its intertextual playing up in the ironical context in V. Zemlyak's diology «Flight of Swans» and «Green Mills».

This approach allows us to form the idea of the represented world as the unique model of a multiverse. The concept «multiverse» is used in this paper for designation of chronotope of the work in order to emphasize important aspect of its interpretation not as static moment of time and space combination (an image of a certain place and time), but the dynamic plurality formed by dialogical interaction of various chronotopes (genre, subject, the character's chronotope, etc.) of the system which sense forming potential is implemented in the transcendental hronotopical worlds of the author and readers. The organization of the novel multiverse is carried out, including, by the dichotomy «reality» - «unreality» as one of the ways of receptive qualification of peripheral chronotopes according to oppositional semantic identifiers (natural – supernatural, possible – impossible, eternal – short-term, etc.) in complex system of literary communication: author – narrator – represented world.

The work consists of introduction; three sections, each of them include subsections; conclusion and list of the used sources.

In the first section the theoretical and methodological bases of the research are determined, in particular, the analysis of relevant approaches to studying of art time and space in modern literary criticism is carried out, and classification criteria for definition of kinds of art time and space as well as chronotopes are substantiated. Besides, approaches to the formulation of the «unreal» chronotope concept are determined, the diversity of them to a certain extent causes the terminological inconsistency in this area of literary studies. On the one hand, typologically similar concepts are denoted by different terms, and on the other hand, the phenomena of the «unreal» chronotope include the time and space deformation, narrowing or widening of the real boundaries of time and space. It is stated that the argument concerning the understanding of the deformations of art time and space is inconclusive as it does not correspond to the conditions of objective reality and the defining characteristic of fantasy chronotopes, which models are formed in accordance with the genre specificity of the work.

The analysis of results of the oppositional comparison of the chronotopes of the same work as «real» or «unreal» or identical in formal indications (archetypal chronotopes «house», «road») testifies to the proximity of their art functionality to the antinomies of the dual conception of reality with different spatial models of these worlds. It allows us to confirm the expediency of using concepts «real» – «unreal» in the study of this type of interaction between structural and semantic planes and elements as fictitious «reality» and fictitious «unreality» of the represented.

In the second part of the thesis, general theoretical regulations on the novel as a literary genre are designated in accordance with the methodological scheme proposed by N. Kopystyanskaya.

The relatively stable principles of the organization of its genre-creating components in a single aesthetic whole, primarily at the level of the chronotope are determined, as well as tendencies related to the dynamics of the genre within a certain historical period in the national literature (Ukrainian whimsical novels of the second half of the 20th century) with specification of its features in the individual works by A. Ilchenko, Ye. Hutsalo,

V. Zemlyak, V. Shevchuk. The specifics of the chronotope of the whimsical novel are also described by taking into account the fantastic functions. The main research directions of the whimsical novels are determined, within which the fantastic is considered in accordance with the established in literary criticism ideas as a method and genre. The practical complexity of using the concept of the fantastic as a meta-genre in determining the genre and style originality of the whimsical novel is explained. It is noted that the integration of genre and style paradigms of folklore and literary works, characteristic of a bizarre novel, actualizes the question of the intertextuality of the chronotope as an artistic reflection of the rational and irrational notions. The study of this aspect allows us to draw a conclusion about the functional equality of humor and fantasy in bizarre novels, since their art role is determined not only by the need to entertain the reader, but also by the authors' desire to rethink the settled canons (M. Bakhtin), which results in the formation of a new concept of personality designated by search of «Own Self» (Ortega y Gasset). This process involves the use of other methods of cognitive understanding of the personality, laying the foundations of a new type of art thinking, the formation of a new novel chronotope, which reflects these new ideas about the irrational and the unreal. In this light, it is logical to analyze a whimsical novel in the context of the world literary process of the 2nd half of the 20th century, in particular carrying out parallels with the works of «magical realism». The results of comparative studies of whimsical novels and «magic realism» novel made it possible to determine such signs of their chronotope as deformation of spatial lifelikeness, the subjectivity of time. The last of these characteristics implies an understanding of time, consonant with the existential that, on the other hand, allows us to explain also the revival of the mythical and magic attitude. Modification of the widespread in literature scheme of comparison of cyclic and linear times as ideas of two time-perception systems with two interdependent contextual levels – the archetypal as an eternal and unknowable cosmic cycle and personal as temporariness, directed to the future through care, appears in the whimsical novel.

In the third section a detailed textual analysis of the novels «There is No End to the Cossack Clan or Female Stranger» by A. Ilchenko (1958), «The Borrowed Husband» (1980), by Ye. Hutsalo, «Flight of Swans» (1971), «Green Mill» (1976) by V. Zemlyak

and «House on the Hill» (1983) by V. Shevchuk was made and features of the dichotomous interaction of real and unreal chronotopes in them are also defined. This material selection allowed us to conduct a comparative typological study and to characterize the significant categorical genre features of whimsical novels at the level of chronotopic structure, as these works represent different stages in the formation of the whimsy paradigm in the Ukrainian literature of the 20th century.

The conceptual basis of the novel chronotope-universe in the whimsical novel is the test chronotope configuration; localization of the spatial parameters of plot development; the organization of the temporary planes «the past» – «the present» – «the future»; modeling «unreal» time-spaces associated with the ideas of transcendence, «existential inspiration», the demiurge-creator. It is determined that the test chronotope in the whimsical novel is connected with the existential problems of self-knowledge, consciousness, and is realized by motives that are conformable with the ideas of existentialism. Existential motifs also denote the author's extra chronotope, for example, as a dialogue between various hypostases of the author's «I» in A. Ilchenko's novel «There is No End to the Cossack Clan», while the topographic chronotope is characterized by categorical not distinguish between the unreal and the real, when the characters perceive surprising as usual, but don't identify it assigns and manifestations transcendental (a pothouse mistress Nastya Pevna as the embodiment of Death).

In Ye. Hutsalo's novel the specificity of the chronotope-universe, indicated by the interaction of the transcendent and personality-individual, is determined by the narrator's type: the unreality is shown by the character-narrator's experience as «unreal» chronotopes of dreams, imaginations, fantasies, assumptions. Both the topographic and metaphysical chronotopes are given interferentially through the prism of the psychological. In V. Shevchuk's novel the chronotope of test is designated by motive of «the conditioned choice» (the metaphysical chronotop of the Blue Road), in the novels by A. Ilchenko and Ye. Hutsalo the motive of «freedom of choice» is the main thing.

Two ways of realization of a localization of spatial signs in the whimsical novel are stated, which semantic reconstruction in dialectic interrelations shows temporary configurations «time-temporariness», «infinity-limitation». The first way is to bind to

certain topographical or temporal points associated with the real Ukrainian space; the second one is the existential search of the characters from the consciousness of their belonging to the totality of «mass» to the affirmation of the totality of «people» whose contextual background is the Ukrainian culture (mythological, folklore, literary, art levels etc.) and the philosophy of various stages of development. Localization doesn't narrow, but on the contrary expands space by demonstrating the breadth of the author's view, including the represented events in the universal historical context.

It is defined that key characteristics of the whimsical novel chronotope are caused by the concept of the personality as the main form of expression of the artist's world outlook (A. Andreev). One of the important aspects of this problem is the function of «mask images» (M. Bakhtin), the main characters of the whimsical novels: Cossack Mamay, Homa Prischepa, philosopher Fabian and goat shepherd Ivan. The key to the chronotops of transformed masks is three conceptual components: whimsicality, childlessness and demyurgy.

Special attention is paid to the concept of a person whose interpretation in relation to the characteristics of the chronotope makes it possible to draw a line of distinction between whimsical novels of the 2nd part of the 20th century and works of postmodernism. The orientation of the whimsical novel character in the future is connected with care and hope that this future will be realized, and the present is awareness of not genuineness of the world around, adoption of the fateful decision. The existential motive of «anxiety» as an element of responsible choice predetermines also «inclination to the ethos», that is realized in whimsical novels by the idea of service to the people. The drama of the postmodern worldview character is realized in the space of loneliness or pushing away of «others» as result of irresponsibility.

The author proposes to consider the fantastic as the result of multicomponent interaction in the system of literary communication, that at the level of the novel chronotop is provided by art modeling and studying of the «unreal» time-spaces, the corresponding perception of which by the reader is provided with a context - inclusion or interaction with space having a «real» dichotomous sign.

The idea is substantiated that the chronotope universe model formed by the interaction of peripheral chronotopes of separate archetypes, motives, images at the metaphysical, topographical and psychological levels connected with the concept of the personality is relevant for the whimsical novel.

The metaphysical level is modeled as a «different» reality, inaccessible in objective reality, the result of the author's mystic-philosophical reflections realized by the peripheral chronotopes of Heaven («There is No End to the Cossack Clan»), the Blue Road («The House on the Hill»), Babylon («Flight of Swans»), Iria («The Borrowed Husband»), etc. Accordingly, the topographical and psychological levers are fictitious models of objective and subjective realities.

The concept of «the whimsical person», formed by the semantic kernel «fantasy» and «crank», is supplemented by such semantic shades as «sorcerer» and «madman». Each of these definitions supplements semantics of the transformed image mask and its chronotope with new semantic nuances, but the initial one is the involvement of the transgressive person in the transcendental (in the concept of K. Jaspers) or the sacral world as the world of prohibition (in the concept of G. Bataille). The antithetic characteristics of the whimsical characters chronotope, «childlessness» and «demyurgias» in the conceptual plane of the novels, are manifestations of the idea of the ambivalence of the human nature: the body temporalities, which turns into decay and ashes, and the spirit immortality, which is shown in the creative act, art, and the approach to the divine essence. Due to the disclosure of the horizons of meaning formation, art is a way of transcendence and a way of transgression. The semantics of «childlessness» has various cause and effect, contextual and semantic and intertextual (intermedialny) connections in the works by A. Ilchenko, Ye. Hutsalo and V. Shevchuk: in the novel «There is No End to the Cossack Clan», – the strong-willed decision; the transfer of the codes of «demiurgy», «services to the people» from the sphere of painting to literature; in «Borrowed Husband» – childlessness as a reality (infertility) and punishments, a test element, sublimation through creativity; in «House on the Hill» – childlessness as a reality (infertility) and the element of test, creativity as divine inspiration and transcendence, a way to the Kingdom of Heaven, God as Love; the idea of the irrelevance of reproduction as continuation of the person in

eternity. Thus, in the artistic form, existential quests of the personality are embodied, denoted not only by the motive of purposeful useful activity for replacement of thoughts about temporality, but also by the motive of active interaction with the transcendental world, which opens in the boundary situations accessible, including on the condition of the acquisition of transgressive experience (creativity, theatrical action, sexuality, erotica, war, «lawful» murder, laughter, madness, etc.).

In individual author's realization the components of multiverse can be interpreted in an ironical and parody key that creates deep implication of the work reading. In V. Zemlyak's dilogy «Flight of Swans» and «Green Mills» from an intertextual game and parody happens outgaming and destruction of the actual at the time of writing the works canon of the character mask chronotope with the conceptual components of the whimsy, childlessness and demyurgy that actualized the problem of the intellectual elite role in the state processes. Considering this aspect, it is possible to interpret the image of the philosopher-coffin maker Fabian with the scapegoat as a parody depicting of the Ukrainian intellectual image. Applying formally decent and standardized social markers, V. Zemlyak creates a fictitious «real» cultural and world outlook context of Ukrainian reality with an emphasis on the problem of national inferiority and subjects the passivity of the Ukrainian intelligentsia to the ironic and critical analysis. It is concluded that the chronotopes of the main characters as bearers of the author's concept of the person and of the representatives of the transcendental movement in the acts of transgression is an equally significant genre factor, as a chronotope-multiverse.

**Keywords:** chronotope, dichotomy of real and unreal chronotops, multiverse, genre, fantastic, author's concept of personality, whimsical novel, existentialism, transcendental, transgression.

## НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

### Публікації у фахових виданнях

1. Журавська О.В. Хронотоп у романі О.Ільченка «Козацькому роду нема переводу». *Актуальні проблеми української літератури і фольклору : наук. зб. Вип. 20*. 2013. С. 105-112 (0,325 др. арк).
2. Журавська О.В. Хронотоп «химерного роману» як спосіб конструювання нової реальності й екзистенційного відходу від тоталітарної дійсності. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Вип. 39 : Літературознавство*. 2014. С. 301-305 (0,375 др. арк).
3. Журавська О. Жанрові аспекти дослідження химерного роману в українському літературознавстві. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Вип. 2 (36)*. 2016. С. 114-117 (0,3 др. арк).
4. Журавська О.В. Ірреальність як стратегія хронотопу химерного роману. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Серія : Філологія. Літературознавство*. 2016. Т. 277, Вип. 265. С. 22-25 (0,325 др. арк).
5. Журавська О. Мотиви трансцендування й трансгресії в “ірреальному” хронотопі героя химерного роману. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки*. 2017. Вип. XIV. С.68-76 (0,5 др. арк).
6. Журавська О.В. Фантастичне в контексті проблеми жанру й стилю химерного роману. *Науковий вісник Ужгородського університету. Збірник наукових праць*. 2018. Вип. 23. С.123-126 (0,375 др. арк).
7. Журавська О.В. Хронотоп-мультиверсум химерного роману в аспекті проблеми його жанротворення. *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2018. №2 (22). С. 27-33 (0,33 др. арк).



### Публікація в іноземному виданні

8. Журавська О.В. Переход в ирреальность как реализация кризиса сознания. *Człowiek wobec sytuacji kryzysowych w literaturze, sztuce i kulturze*. Tom XIII. Siedlce, 2014. С. 33-45 (0,7 др. арк) (ISSN 2081-3295).

### Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

9. Журавська О.В. Хронотоп дороги в химерному романі. *Східнослов'янська філологія: від Нестора до сьогодення: матеріали Міжнар. наук. конф.* Горлівка: Вид-во ГІМ ДВНЗ «ДДПУ», 2013. С. 60-63 (0,2 др. арк).
10. Журавська О. Моделі формування ірреального хронотопу химерного роману // *Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі : зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 28-29 вересня 2017 р.)* / ред. О.П. Новик. Бердянська, 2017. С. 48-49 (0,3 др. арк.).

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	20
<b>РОЗДІЛ 1. Теорія хронотопу в сучасному літературознавстві</b> .....	27
1.1. Актуальні питання вивчення художнього часу й простору .....	27
1.2. Класифікаційні критерії визначення різновидів художнього часу, простору і хронотопів .....	36
1.2.1. Типологічні моделі художнього часу й простору .....	37
1.2.2. Деформація часу й простору як основна характеристика хронотопів фантастичного.....	42
1.3. Поняття про «ірреальний» хронотоп.....	51
Висновки до розділу 1 .....	59
<b>РОЗДІЛ 2. Жанрові аспекти дослідження химерного роману</b> .....	61
2.1. Жанрова специфіка роману в контексті загальнотеоретичної проблеми жанру .....	64
2.2. Жанрово-стильова своєрідність химерного роману .....	73
2.2.1. Фантастичне у контексті проблеми жанру й стилю химерного роману ...	76
2.1.2. Химерний роман як різновид фантастичного твору .....	94
2.3. Хронотоп-мультиверсум химерного роману як жанротворчий чинник.....	99
Висновки до розділу 2 .....	106
<b>РОЗДІЛ 3. Дихотомія «реального» й «ірреального» хронотопів</b> .....	109
3.1. Модифікація хронотопу випробування й локальність його часопросторових характеристик у химерному романі.....	111
3.2. Рецепція часу і часовості в «реальному» й «ірреальному» хронотопах химерного роману .	130
3.3. Химерність як утілення ідей трансцендування й трансгресії у хронотопі героя-маски.....	158
3.3.1. Філософський контекст химерності героїв-масок .....	159
3.3.2. Химерність хронотопу героя-маски: іронічно-пародійний аспект .....	167
Висновки до розділу 3 .....	175

<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>178</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>190</b>
<b>ДОДАТОК А.....</b>	<b>216</b>
<b>ДОДАТОК Б.....</b>	<b>217</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Проблемам кваліфікації жанру роману, визначення специфіки й функцій його жанротворчих елементів присвячені роботи таких сучасних вітчизняних і закордонних дослідників, як А. Андрєєв [2], Н. Бернадська [27], Т. Бовсунівська [29], В. Головка [46], Н. Копистянська [105], Н. Тамарченко [236], В. Тюпа [247] та ін. Одним із найважливіших напрямків вивчення жанрових особливостей роману залишається започаткований М. Бахтіним підхід, що передбачає врахування формально-змістової категорії хронотопу. Різноступінні форми художнього освоєння категорій часу й простору, що співіснують в одному творі, постають унаслідок складного процесу взаємодії чинників, пов'язаних як з історико-культурними, національними, авторсько-індивідуальними закономірностями в розвитку літератури, так і з позалітературними факторами – досягненнями у царині природничих наук, філософії тощо. Вивчення проблем художнього освоєння часу й простору здійснюється у роботах Л. Бабенко та Ю. Казаріна [8], К. Баршта [11], Н. Березиної [26], Т. Воронцової [40], Н. Герасименко [42], А. Горнятко-Шумилович [49], І. Гречаник [51], Т. Губанової [53], А. Єсина [62], Г. Золотової [74], К. Каплюк [89], Ю. Карякіна [90], Т. Касаткіної [91], О. Кискіна [94], О. Кондрашкіної [88], Н. Копистянської [104], З. Король [108], О. Маланій [148], А. Мельникової [151], Д.С. Морсона й К. Емерсона [247], Н. Мочернюк [157], І. Роднянської [199], В. Сікорської [213], Т. Соколової [224] та багатьох ін.

Визначена М. Бахтіним ключова характеристика літературного жанру роману, що полягає в найтіснішому контакті з незавершеним сучасним як зоною побудови літературного образу, актуалізує проблему хронотопічності образу людини, пов'язану із питанням про втілену в художньому творі авторську концепцію особистості. Так, Н. Бернадська зауважує, що епічний зміст роману може трактуватися як «авторська концепція особистості та універсуму (а не лише реальності), як зображення стосунків, взаємозв'язків і взаємовідштовхувань

суб'єктивного та об'єктивного і надприродного світу (а не тільки реальності)» [27, с.343]. З цих позицій дослідницький інтерес становлять хронотопи романів із включенням фантастичного, методологічна інтерпретація якого впливає й на визначення жанрової специфіки твору в цілому. Наприклад, аналіз хронотопу на перетині загальнотеоретичних проблем «фантастичне» – «жанр» дозволив А. Кравченку [113] вписати химерний роман у парадигму філософської прози, «нежиттєподібність» образів якої зумовлена філософською типізацією. Проте визначений дослідником напрямок, з одного боку, не охоплює всієї хронотопної системи химерного роману, адже питання про хронотоп аналізується у роботі «Художня умовність в українській радянській прозі» у зв'язку з ситуаційною умовністю, хоча має охоплювати й інші рівні визначеної автором системи умовності (концептуальну, характерологічну, умовність манери розповіді); а з іншого боку, не знайшов подальшого розвитку в українському літературознавстві.

Кожен із вимірів романного універсуму реалізується особливими хронотопами (периферійними), взаємодія яких утворює складний за структурою хронотоп, означуваний у роботі поняттям «мультиверсум». Романний мультиверсум оприявлюється, зокрема, через дихотомію «реальність» – «ірреальність» як один зі способів рецептивної кваліфікації периферійних хронотопів у складній системі літературної комунікації автор – наратор – зображений світ. Так, вивчення взаємодії периферійних хронотопів химерних романів О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця», Є. Гуцала «Позичений чоловік», В. Земляка «Лебедина зграя» та Вал. Шевчука «Дім на горі» відкриває в інтерпретації химерності як жанрово-стильової домінанти новий ракурс. Запропоновано враховувати особливості й романного мультиверсуму зі стратегією репрезентації ірреального як можливого, і хронотопу головних героїв, оскільки в ньому відбито у філософському чи іронічно-пародійному ключі ідею трансцендування у трансгресивних актах – виходу в потойбічну щодо можливого досвіду сферу і переходу до справжнього існування через долання меж між можливим і неможливим. Результати аналізу наукової літератури з проблеми свідчать, що дихотомія «реального» й «ірреального» хронотопів, зокрема на

матеріалі українського химерного роману 2-ї половини ХХ ст., у запропонований дисертантом спосіб не вивчалась, хоча є одним із ключових складників творення теоретичної моделі жанру роману. Це й зумовлює актуальність дослідження «Дихотомія «реального» й «ірреального» хронотопу як категоріальна жанрова ознака українського химерного роману 2-ї пол. ХХ ст.».

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дослідження виконано в межах наукової теми «Поетика літературно-художнього твору: теоретична, онтологічна, функціональна, інтермедіальна» (Державний реєстраційний номер 0018U0011041. Науковий керівник теми – д. філол. н., професор В. Просалова), що розробляється кафедрою теорії та історії української і світової літератури філологічного факультету Донецького національного університету імені Василя Стуса (м. Вінниця). Тему дисертації «Дихотомія реального й ірреального хронотопів як категоріальна жанрова ознака „химерного роману“» затверджено на засіданні Вченої ради Донецького національного університету (протокол № 2 від 02 березня 2015 року) й уточнено в новій редакції «Дихотомія „реального“ й „ірреального“ хронотопів як категоріальна жанрова ознака українського химерного роману 2-ї половини. ХХ ст.» (протокол № 10 від 25 квітня 2018 р.).

**Мета** дисертаційної роботи полягає в обґрунтуванні жанротворчої функції дихотомії «реального» й «ірреального» хронотопів у химерному романі.

Для реалізації поставленої мети передбачається виконання таких **завдань**:

- висвітлити актуальні питання вивчення художнього часу та простору;
- схарактеризувати деформацію художніх часу й простору як основну характеристику хронотопів фантастичного й визначити поняття «реального» й «ірреального» хронотопів у романі;
- проаналізувати напрями дослідження в українському літературознавстві жанрово-стильової природи химерного роману;
- виявити специфіку хронотопу-мультиверсуму як жанротворчого принципу роману;

– осмислити особливості дихотомічної взаємодії «реального» й «ірреального» хронотопів у химерних романах О. Ільченка, Є. Гуцала, В. Земляка, Вал. Шевчука;

– обґрунтувати поняття про химерність як утілення ідей трансцендування й трансгресії у хронотопі героя-маски.

**Об'єкт дослідження** – хронотоп як категоріальна жанрова ознака роману.

**Предметом дослідження** є дихотомічна взаємодія «реального» й «ірреального» периферійних хронотопів у зв'язку з концепцією особистості як один із вимірів у структурування хронотопу-мультиверсуму.

**Теоретико-методологічна база дослідження** зумовлюється специфікою його об'єкта й предмета, що передбачає вивчення художнього твору як цілісності. Розв'язання основних завдань у дисертаційній роботі здійснюється з урахуванням концепції хронотопу М. Бахтіна, а також теоретичних положень й методологічних принципів, сформульованих у вітчизняних і світових дослідженнях з таких проблем:

– хронотопу, художнього часу й простору (Н. Березіна, Л. Гоготошвілі, М. Головка, А. Єсин, Д.С. Морсон і К. Емерсон, Р. Зобов, Г. Золотова, Ж. Като, О. Кискін, Н. Копистянська, Л. Левітан та Л. Цилевич, Д. Лихачов, Ю. Лотман, О. Мостепаненко, І. Нікітіна, Н. Тамарченко, В. Топоров, В. Федоров, Б.Ф. Шольц, Н. Шутая та ін.);

– жанру як літературознавчої категорії та специфіки теоретичної моделі жанру роману (А. Андреев, Н. Бернадська, Т. Бовсунівська, Ю. Боров, О. Бурліна, М. Гей, В. Головка, Г. Грабович, Б. Іванюк, О. Кондрашова, Н. Копистянська, Ю. Подлубнова, Н. Тамарченко та ін.);

– жанрово-стильової специфіки химерного роману (М. Павлишин, Ю. Безхутрий, А. Горнятко-Шумилович, Н. Зборовська, М. Ільницький, А. Кравченко, Л. Тарнашинська, М. Луцицька, В. Нарівська, Л. Новиченко, А. Погрібний, Р. Семків, М. Стех, В. Чайковська, Г. Штонь та ін.);

– фантастичного як літературознавчої й естетичної категорії (П. Амнуель, А. Дубровська, Ю. Кагарлицький, Є. Ковтун, С. Лем, О. Михайлов, О. Стужук, Ц. Тодоров, Є. Фарино, К. Фрумкін, С. Хороб, Т. Чернишова та ін.);

– наративу й наративних стратегій у жанровій структурі роману (І. Бехта, Ж. Женетт, Г. Жиличева, Н. Римар, В. Тюпа, В. Шмід та ін.).

Висвітлення концепції особистості у химерних романах здійснювалося з урахуванням положень, сформульованих у роботах таких представників філософії екзистенціалізму, як Ж.-П. Сартр, М. Гайдеггер, А. Камю, К. Ясперс.

**Методи дослідження.** Специфіка об'єкта, предмета й матеріалу в дисертаційній роботі зумовлює застосування елементів комплексного підходу для обґрунтування понять «хронотоп», «мультиверсум», системного підходу до вивчення літературного твору як художньо-естетичної цілісності. *Загальнонаукові* методи аналізу, абстрагування, конкретизації й узагальнення використовувалися для опрацювання теоретичної літератури з основних питань дослідження. Серед спеціальних було застосовано *герменевтичний* метод – для інтерпретації текстів химерних романів; *інтертекстуальний* – для вивчення інтертекстуальних елементів аналізованих текстів з метою поглиблення й розширення їхнього смислу; *порівняльно-типологічний* – для визначення жанрово-стильової специфіки химерних романів у контексті прози 2-ї пол. ХХ ст.; *міфокритичний* – для аналізу міфологічного наративу як невіддільного складника архітекτονіки роману; *наратологічний* – для осмислення комунікативної природи химерних романів тощо.

**Наукова новизна** отриманих результатів дослідження, важливого для розуміння жанротворчої функції хронотопу в романі, у тому числі химерному, аспекту – дихотомії «реального» й «ірреального» – конкретизується у таких положеннях:

*Уперше:*

– запропоновано вивчати хронотоп химерного роману як художню модель мультиверсуму, а фантастичне як один із художньо-емпіричних інструментів



модельовання часопросторів, що у складній системі літературної комунікації семантично реконструюються як «ірреальні»;

– розкрито поняття про «ірреальний» хронотоп зображеного світу як структуру, що в онтологічному плані завдяки лінгвістичним і семантичним трансформаціям набуває відмінних характеристик у порівнянні з «універсумом-зразком» як прикладом фіктивно «реального» світу;

– обґрунтовано поняття про химерність, що визначається не тільки основним хронотопом-універсумом роману із демонстрацією ірреального чи дивовижного як можливого й реального, а й хронотопами головних героїв як носіїв авторського погляду й репрезентантів руху трансцендування в актах трансгресії.

*Удосконалено й доповнено:* методику дослідження хронотопу роману; характеристику його жанротворчої функції у химерному романі.

*Знайшло подальшого розвитку:* вивчення жанрово-стильової специфіки химерного роману у контексті загальної теорії жанру роману й фантастичного як художньої категорії.

**Практичне значення отриманих результатів** зумовлено можливістю їхнього використання в навчальних курсах із теорії літератури, історії української літератури, теорії й практики літературної творчості, а також як теоретичного й ілюстративного матеріалу при написанні посібників, підручників, що можуть застосовуватися в практиці навчальних закладів різних рівнів акредитації.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація зі сформульованими теоретичними й методичними положеннями й висновками є результатом самостійної наукової роботи дисертанта. Ідеї, концепції й гіпотези, що належать іншим авторам, у роботі наводяться із відповідними посиланнями на джерело інформації.

**Апробація результатів дослідження.** У повному обсязі робота обговорювалася та була рекомендована до захисту на розширеному засіданні кафедри теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса (протокол № 12 від 24 травня 2018 року). Ключові ідеї та положення дослідження висвітлено в доповідях на наукових конференціях:

Всеукраїнська науково-практична конференція з міжнародною участю «Письменник в умовах заблокованої культури» (Кременець 28-29 листопада 2013); Міжнародна наукова конференція Східнослов'янська філологія: Від Нестора до сьогодення (Горлівка, 7-8 травня 2013); Всеукраїнська наукова конференція «Інтертекстуальні та комунікативні аспекти художнього тексту і його літературознавча інтерпретація» (Донецьк, 2013); Всеукраїнська науково-практична конференція з міжнародною участю «Сучасна україністика: проблеми мови, літератури й культури» (Ізмаїл, 26 травня 2016); I Міжнародна наукова конференція «Слов'янські студії» (Миколаїв, 24-25 травня 2016); Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: становлення ідентичностей» (Київ, 1-2 квітня 2016); Всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю «Українська література в загальноєвропейському контексті» (Ужгород, 20-21 жовтня 2016); Міжнародна наукова конференція «Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі» (Бердянськ, 28-29 травня 2017); Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: полівекторність сучасного світу (людина, рух, простір, час)» (Київ, 6-7 квітня 2018); Міжнародна наукова конференція «Українська література в загальноєвропейському контексті» (Ужгород, 19-21 квітня, 2018); Міжнародний симпозіум «Діалог славистів на початку XXI століття» (Клуж-Напока, Румунія, 17- 19 травня 2018).

**Основні положення дисертації** викладено в 10 публікаціях без співавторів, у тому числі у фахових виданнях, індексованих у наукометричних базах даних Index Copernicus, Google Scholar, Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського, з них 1 – в іноземному виданні, 7 – у вітчизняних фахових виданнях, 2 – в інших наукових виданнях.

**Структура та обсяг дисертації.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, що нараховує 293 найменування, додатку. Загальний обсяг дисертації складає 218 сторінок, з них основний текст – 172 сторінки.

## РОЗДІЛ 1. ТЕОРІЯ ХРОНОТОПУ В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

### 1.1. Актуальні питання вивчення художнього часу й простору

Термін «хронотоп» у сучасній науковій практиці зазвичай уживається на позначення естетичної категорії, що «відбиває амбівалентний зв'язок часових і просторових відношень, художньо засвоєних і виражених за допомогою відповідних зображальних засобів» [44]. Поняття із таким визначенням актуалізується для літератури й інших видів мистецтв у 70-х роках ХХ ст., коли хронотоп стає об'єктом та інструментом дослідження різних видів реальності. Концепція М. Бахтіна зумовила розвиток теорії хронотопу в літературознавстві, оскільки містила моменти, важливі для оцінки специфіки художнього цілого, а також породила низку інтерпретацій, що охоплюють пізніші методологічні системи й літературознавчі підходи. В. Тюпа називає доробок М. Бахтіна парадигмою «як у вихідному значенні цього слова (приклад, зразок), так і в сучасному – методологічному, згідно з яким парадигма мислення є аксіоматичним ядром історично визначеної ментальності» [248].

Отже, маємо значну кількість сучасних аналітичних матеріалів щодо становлення поняття «хронотоп» і розвитку відповідного напрямку досліджень у літературознавстві, що означають основні дискусійні проблеми вивчення часу і простору художнього твору, серед яких можна зазначити роботи Л. Бабенка [8], К. Баршта [11], Н. Березиної [26], Т. Воронцової [40], Н. Герасименко [42], А. Горнятко-Шумилович [50], І. Гречаник [51], Т. Губанова [53], Г. Золотова [74], К. Каплюк [89], Ю. Карякіна [90], Т. Касаткіної [91], О. Кискіна [94], Н. Копистянської [106], З. Король [108], О. Маланій [148], А. Мельникової [151], Н. Мочернюк [157], Т. Соколової [224] та багатьох ін. Звернемо увагу також на бібліографічні матеріали, зокрема роботу М. Кривенко та Н. Копистянської [188], у якій подано розгорнутий перелік досліджень відповідного напрямку до 2006 року.

Переосмислення літературознавчої проблеми хронотопу пов'язане з етапами осмислення основних категорій часопросторової поетики – художнього часу й

простору, аналізом їхньої взаємодії, визначенням ключової для художньої структури категорії – хронотопного первня (дискусія щодо просторовості, розгорнута Ю. Лотманом). З іншого боку, зміни наукової парадигми хронотопу відбуваються під впливом філософської думки, досягнень природничих наук, тому, згідно зі слушним зауваженням Д. Лихачов, треба «уважно вивчати історію художнього часу, історію його розвитку – розвитку уявлень про час і його відбиття в художніх творах, в історії літератури» [133, с. 334].

Якщо брати до уваги хронологічний аспект, хронотоп як формальна й змістова категорія художнього твору стає центром систематичних досліджень фактично з 2-ї половини ХХ ст., проте підґрунтя для усвідомлення органічного взаємозв'язку часу й простору було сформовано значно раніше, наприклад, М. Бахтін зазначає, що першість в описі хронотопічності художньо-літературного образу належить Г. Лессінгу [15, с. 377]. Одним із перших на ґрунті слов'янського літературознавства дослідженням часопросторової організації художнього твору Н. Копистянська називає "Wstęp do nauki o literaturze" (1954) [106] польського теоретика й історика літератури С. Скварчинської. Проблема взаємозалежності категорій часу, простору й жанру розкривається у розділах роботи Д. Лихачова «Поетики давньоруської літератури» (1967) [133].

Поняття про хронотоп як формально-змістову категорію літератури поширюється в середині 70-х років у зв'язку з ознайомленням широкого кола літературознавців з опублікованою роботою М. Бахтіна «Форми часу й хронотопу в романі: Нариси з історичної поетики» (1975) [15]. Відсутність однозначного тлумачення хронотопу дослідником, що є очевидним при зіставленні всіх його випадків застосування, зумовила не тільки розмивання смислу поняття, а й некоректне його використання в літературознавчій практиці [253]. З іншого боку, багатозначність «хронотопу» пояснюється любов'ю М. Бахтіна до варіацій термінів на означення певного явища, що демонструє багатоманітність ракурсів його дослідження.

На нашу думку, хронологічний критерій не є достатнім для аналізу змін координат у вивченні часу й простору, еволюціонування теорії хронотопу.

Наприклад, О. Кискін визначає класичний, пробахтінський і постмодерний підходи до аналізу часу й простору в художньому творі [94]. Автор окреслює основні етапи його дослідження до теорії М. Бахтіна й після неї без врахування принципових відмінностей, про що свідчить означення концепції «класичного потрактування часопростору» як такого, що «бере за основу класичне розуміння часопростору, яке домінувало у ту чи іншу епоху» [94]. Це, на наш погляд, вибудовує ієрархічне підпорядкування різних концепцій на певному етапі розвитку теорії й надає певним періодам вивчення часу й простору статусу «зразковості», що є не зовсім справедливим.

Ю. Пихтіна в теоретичному обґрунтуванні класифікацій часопросторових моделей визначає концепції М. Бахтіна, представників структурно-семіотичної школи, які «принципово розглядають простір окремо від часу», та науковців, які розробляють єдину методологію дослідження поезики художнього простору шляхом включення до її сфери всіх можливих видів зображеної в тексті реальності [192]. Наприклад, у дослідженні Є. Букати наведено приклади аналізу поезики просторовості художніх текстів із залученням методологічного апарату теорії М. Бахтіна, концепцій історичної поезики художнього простору й часу Д. Лихачова, просторовості Ю. Лотмана, структуралістської наратології тощо [35]. За такого підходу підкреслюється принципова позиція дослідників щодо вивчення часу й простору або як окремих категорій, або вивчення їх у взаємодії та взаємозв'язку, при цьому припускається наявність досліджень, що інтегрують обидва напрямки.

Отже, суперечливі моменти в обґрунтуванні проблемних питань вивчення художнього часу та простору насамперед зумовлені відмінними поглядами на художню літературу, що актуалізується при фокусуванні дослідницької уваги на певних теоретичних аспектах, наприклад при інтерпретації поняття «художній світ». Аналіз усього спектру його визначень (текст, художній текст, естетичний текст, контекст, інтертекст, світ, художній світ, поетичний світ тощо [43, с. 17-31]) дозволяє упорядкувати типології наукових уявлень про художній час і простір, прослідкувати взаємозалежність цих поняттєвих категорій. Так, якщо розглядати художній світ як орієнтовану на автора, реальність і читацьке сприйняття

макросистему, пов'язану з множиною інших моделей (зокрема художній світ – реальна дійсність – читач; художній світ – автор-суб'єкт розповіді; художній час – художній простір, художній світ – персонаж [114] тощо), й аналізувати художній час і простір із застосуванням відповідного теоретичного й методологічного арсеналу, можна виокремити елементи, що доповнюють характеристику цих категорій, поглиблюють розуміння їхньої естетичної суті й художніх функцій. Наприклад, аналіз просторових моделей у межах мікросистеми «художній світ – персонаж» дозволяє долучити інструментарій психологічної науки, виявити можливості «опросторювання» психічних процесів і розробити функціонально-семантичну типологію просторових образів (дослідження Ю.Пихтіної [192, с. 4]), або прослідкувати, як «нецілісність зображених осіб деформує навколишній простір, наповнюючи його негативною енергетикою» [61] в ірраціональному дискурсі романістики В. Винниченка, проаналізованому А. Дубровською. Вихід у систему «художній світ – автор-суб'єкт розповіді» дозволяє застосувати інструментарій традиційної й структуралістської наратології, наприклад для систематизації відмінностей у зображенні сновидіння в дослідженні Н. Мочернюк «Сновидіння в поетиці романтизму: часо-просторова специфіка» [157].

Отже, практика визначення особливостей художнього часу й простору в межах окремих моделей макросистеми «художній світ» є поширеною, що між тим не виключає питання про адекватність застосованого методологічного інструментарію саме щодо хронотопу. Чи не буде аналіз зводитися до академічної еклектики, яка постає як «безвідповідальне змішування різних аспектів тексту й відповідних цим аспектам видів аналітичної роботи» [Цит. за: 60]?

Таку думку породжує й особливе ставлення до концепції М. Бахтіна, продемонстроване вітчизняним і західним літературознавством. Наприклад, Е. Свенцицька розглядає доробок мислителя як одну із важливих концепцій поетичного слова нарівні із двома іншими тенденціями літературознавства, що демонструють прагнення зрозуміти художнє слово як естетичну заданість і певну культурну даність. Насамперед ідеться про трактування слова як знака (Ю. Лотман, Р. Барт, Ж. Женетт) та осмислення його як онтологічно значущого (О. Потебня,

М. Гайдеггер), що передбачає розуміння слова або як окремої естетичної реальності зі своєю структурою та взаємовідношеннями (Д. Ренсом, Г. Винокур, Б. Іванюк, А. Ткаченко), або як прояву буття в його цілісності (О. Лосєв та представники «релігійної філології» В. Непомнящий, Т. Касаткіна та ін.) [207]. На думку Е. Свенцицької, у М. Бахтіна слово є посередником між буттям і життєвою реальністю, що дозволяє акцентувати увагу на його індивідуально-динамічному характері. Осмислення слова як знака зумовлює уявлення про його інструментальний підпорядкований характер, а орієнтація на його онтологічну значущість породжує уявлення про самоцінність слова [Там само].

Зручним для систематизації відомостей про вивчення категорій художнього часу і простору, яке здійснюється як на полюсі кожного із зазначених теоретико-літературних тенденцій, так і в полі їхньої інтерференції, є поняття дискурсу (спираємося на визначення Є. Кроткова [117]) як парадигмально регламентованої мовленнєво-мисленнєвої діяльності для реалізації когнітивних і комунікативних потреб, що за умови об'єктивності, істинності, обґрунтованості, детерміністичності, емпіричності, концептуалістичності, методологічності не суперечить науковому підходу в гуманітарних науках, а надає більше можливостей для розуміння складних художніх явищ.

Щоб окремо вирізнити дискурс, пов'язаний із літературознавчим аналізом хронотопу, застосуємо поняття «часопростору» й «хронотопу», які не будуть абсолютно синонімічними. Н. Копистянська наголошувала на доцільності розведення понять, закріпивши за останнім уявлення про органічний взаємозв'язок, «напружений діалог» між часом і простором: «на хронотоп розповсюджується основне відкриття методології М. Бахтіна: діалогічність художнього і літературознавчо-наукового мислення» [106].

Питання про різницю між поняттями є актуальним для української наукової практики, оскільки варіант написання терміна («часопростір») фактично дублює грецький із тим значенням, на який звертав увагу М. Бахтін, коли виніс у заголовок водночас і поняття часу, і поняття хронотопу – «Форми часу і хронотопу в романі». Проте поняття «часопростір» часто вживається в літературознавчих розвідках,

автори яких послуговуються методологією Ю. Лотмана, який визнавав функцію художнього моделювання за художнім простором, а не тільки за художнім часом [209, с. 4-5], або, як Н. Копистянська, визнають органічний взаємозв'язок між художнім часом і простором. При цьому варіант «часо-простір», який би відповідно до правописних норм давав уявлення про взаємозв'язок категорій в неподільному цілому, зустрічається зрідка, а варіант «простір-час» є узвичаєним для терміносфери точних наук. Отже, послідовного розмежування понять «часопростір» і «хронотоп» в україномовній науковій практиці так і не відбулося, часто вони використовуються як синонімічні у контексті, що не передбачає нівелювання смислових розбіжностей.

Про літературознавчий дискурс часопростору йдеться при визначенні художніх функцій часу й простору як найважливіших характеристик «художнього образу, що організують композицію твору й забезпечують його сприйняття як цілісної та самобутньої художньої дійсності» [199], або простір як мову моделювання, що виражає «будь-які значення, оскільки вони мають характер структурних відношень» (Ю. Лотман), якщо ж предметом аналізу стає хронотоп – літературознавчий дискурс хронотопу. Зауважимо, що термінологія семантичного ряду «хронотоп» закріпилася за розробленим М. Бахтіним методологічним підходом і передбачає застосовування інших положень, що створюють відповідне семантичне поле для розуміння концептуальних понять, зокрема «діалогізм», «архітектоніка» тощо. Наприклад, на думку Е. Свенцицької, бахтінська концепція діалогізму дозволила зняти полярність методологічних підходів до слова як знака й слова як естетичної самоцінності. Адже слово саме по собі не є діалогом, а лише пов'язане з діалогічним спілкуванням, натомість діалог – це «утілення цього бажання, що одухотворює, оформлення його, набуття ним суб'єкта» [207]. Концепція «діалогізму» розкриває безмежність смислової перспективи художнього твору, що водночас сприяє усвідомленню непродуктивності упорядкування хронотопів в «абстрактно раціоналізовану систему монологічного типу», оскільки «ідея поза певним хронотопом (чи конкретною особистістю) не існує» [44]. Це демонструють сучасні типології хронотопу, які наслідують бахтінський принцип термінологічного багатоманіття. Так, І. Кудряшов пропонує розрізняти «мікрохронотопи», «дрібні



хронотопи» («хронотопні мотиви», «мотивні хронотопи», «застиглі події»); хронотопи-домінанти, які уніфікують локальні хронотопи; абстрактні родові хронотопи [118, с. 64-71].

У ключі проаналізованих вище тенденцій літературознавства щодо специфіки потрактування художнього слова стає зрозумілим, наприклад, визначення Т. Соколовою двох магістральних напрямків у вивченні часу й простору. Перший пов'язаний безпосередньо із теоретичним дискурсом М. Бахтіна та ряду його послідовників, другий – із визначенням часу й простору, що відштовхується від об'єктивної даності художнього тексту (Ю. Лотман, Б. Успенський та ін.). У бахтінській концепції, на думку дослідниці, постає розуміння художнього світу як організованого й завершеного навколо людини, оскільки локалізація художнього смислу відбувається у певній «часопросторовій єдності світогляду» [224, с.134], утвореній на перетині автономних світів героїв і авторського світу, що охоплює їх. При цьому в епічному творі слово є завжди словом автора, а динамічні відношення автора й героя є суттєвим змістом твору [12, с. 15]. Важливою умовою цього естетичного завершення є знаходження автора поза подією як незацікавленого споглядача, що розуміє ціннісний смисл того, що відбувається (співпереживає, а не переживає).

Суб'єктивна даність художнього враження характеризує напрямок вивчення хронотопу, який передбачає аналіз і типологію часопросторових форм як модальностей. Р. Зобов і М. Мостепаненко трактують мистецький твір як особливу реальність, що має три форми локалізації в різних просторах і часах: матеріальний об'єкт – у реальному, модель реальних чи уявних ситуацій – у концептуальному, художній образ – у перцептуальному світі [72]. Бачення проблеми у цьому ключі виводить її аналіз у сферу рецептивних досліджень, що враховують особливості перцептуального простору-часу, зумовленого емоційним фактором.

Звернемо увагу, що М. Бахтін закріплював смислопороджувальну функцію не тільки за окремим хронотопом, а й за їхньою діалогічною взаємодією («можуть включати один одного, співіснувати, переплітатися, змінюватися, зіставлятися, протиставлятися або перебувати в складніших взаємовідношеннях» [15, с. 498]) поза

межами тексту – у хронотопічних світах автора й слухачів, визначав необхідність розрізнення архітектонічного часу (хронотопу) й композиційного часу оповіді чи зображення [15, с. 107]. Отже, при аналізі художнього твору з позицій концептуальних положень теорії М. Бахтіна треба розрізняти естетичний об'єкт, позаестетичну матеріальну даність твору й композицію.

Теоретичний дискурс часопростору презентований насамперед роботами представників структурного й семіотичного напрямків літературознавства. У їхніх межах розв'язання проблеми смислоутворення художніх текстів розгорнулося з позицій уявлення про мову як загальноприйнятую комунікативну систему, що використовує упорядковані певним чином знаки [144], і широкого уявлення про текст як повідомлення цією мовою. Так, Ю. Лотман трактує хронотоп як структурний закон жанру, що зумовлює перетворення природного часу-простору на художній за законами наративного тексту, звертає увагу на відмінності у вивченні структури художнього простору, зумовлені визначенням вихідного первня у хронотопі, відповідно – часу чи простору. У першому випадку «простір у романі означає простір в реальності, перекладений мовою жанру», у другому – за просторовістю можна закріпити функцію моделювання [209, с. 4], що вносить у науковий опис певну метафоричність. Тлумачення просторовості Ю. Лотманом дає поштовх до розуміння художнього світу як «моделі реальної дійсності, яка конструює погляд людини на світ», що зумовило спрямування літературознавчого аналізу від структури тексту до свідомості суб'єкта, який породжує цю систему [224], і надалі стало об'єктом дослідження в наратології, зокрема у визначенні й тлумаченні проблеми точки зору. Своєю чергою, проблема точки зору актуалізується у зв'язку з пошуками тієї перспективи чи ракурсу, які задають композиційну й архітектонічну єдність художнього твору, наприклад у роботах Б. Успенського [252].

У сучасних наратологічних дослідженнях простір і час аналізуються з позицій подієвої та часової наративних стратегій. Так, Н. Римар засобом наративного моделювання визнає хронотоп як складну індивідуально-авторську естетичну систему, зосереджену у наративній площині творів і зреалізовану письменницькими

прийомами (синкретичність, ігрові засади, трансформація, надреальність тощо) [198, с. 192-193]. У монографії «Наративні стратегії в жанровій структурі роману» Г. Жиличева аналізує хронотоп у зв'язку із наративною стратегією роману. Це час і простір історії (зображеного світу), що разом із часом і простором оповіді (характеристика місцеперебування наратора, тривалість акту нарації) утворює єдину подію – «єдність внутрішньотекстової взаємодії сюжету і свідомості, що транслює його, і загальнодискурсивної, “зовнішньої” комунікації (автор – текст – читач)» [66, с. 34-36].

Отже, підходи до визначення специфіки художнього слова дозволяють окреслити й основні тенденції в теоретичному обґрунтуванні проблем художнього освоєння часу й простору, які можна означити як літературознавчий дискурс часопростору й літературознавчий дискурс хронотопу. Як свідчить аналіз літератури, їх чітке розрізнення часто неможливе, оскільки обидва напрямки на сучасному етапі розгортаються через залучення інструментарію «методик різних наукових шкіл», розширення «міждисциплінарного спілкування», а також введення проблеми часу й простору у знання про різні літературні явища (структура текстів, поетика художніх творів, багаторівневі семантичні реляції, перспективи літературної комунікації, прагматику текстів у культурних і суспільних цілостях тощо) [188, с. 5-6]. З іншого боку, хронотопний аналіз передбачає врахування комплексу ідей М. Бахтіна.

Зазначимо, що взаємодія реального \ ірреального на різних рівнях структурної організації художнього твору як одна з реалізацій «напруження протилежних змістів, які не підлягають спрощеному ототожненню чи еклектичному змішуванню» [43, с. 60], залишається актуальною проблемою сучасного літературознавства, а хронотопний аналіз може стати продуктивним інструментом розв'язання проблеми фантастичного на рівні часопросторової структури і визначення жанрової специфіки химерного роману.

## **1.2. Класифікаційні критерії визначення різновидів художнього часу, простору і хронотопів**

Актуальність питання про типологію хронотопів зумовлена потребою визначення правомірності й доцільності виокремлення «ірреального» хронотопу як одного з жанротворчих чинників й пошуками адекватних підходів до аналізу його форм реалізації та функцій у художньому творі. Цій меті сприятиме ґрунтовний аналіз метамов різних методологічних підходів, сформульованих у ситуації загострення розбіжностей між полюсами літературознавчої науки – «об'єктивно-логічною доведеністю і суб'єктивно-образною показовістю, замкненою структурністю тексту і безкінечністю інтерпретаційного контексту, естетичною значущістю твору та його смисловою глибиною» [207].

Дослідження часопросторової організації художнього твору, крім того, здійснюється між полюсами «антиномії цілісності» й унаочнюється з введенням поняття про хронотоп в літературознавстві, що є наслідком формулювання поняття «світ подій» у точних науках [47, с. 28].

Хронотоп розглядається не тільки як діалогічна взаємодія художнього часу й простору, а й протилежний просторовості спосіб моделювання. Межа між хронотопом і простором у такому випадку проводиться за базовим структурним елементом моделювання смислу: відповідно, час у концепції М. Бахтіна і простір у концепції Ю. Лотмана. Проте з позицій семантичної організації час і простір «нерозривними вузлами» пов'язані між собою, оскільки «людина у тексті зображується у часі й просторі: вона умовно прив'язана до певного місця й існує у певному текстовому часі» [8, с. 53].

### 1.2.1. Типологічні моделі художнього часу й простору

Парадигма часопросторових літературознавчих понять утворюється на перетині осей фокусування дослідницької уваги на різних аспектах хронотопу з позицій, що, залежно від методологічних підходів, мають безпосереднє чи опосередковане відношення до літературної реальності, адже згідно з широким поглядом на проблему «простір і час охоплює весь комплекс проблем, пов'язаних із «життям» художнього тексту, від лінгвістичних до філософсько-культурологічних» [256, с. 20]. Так, М. Бахтін розрізняє хронотоп зображеного світу, авторський зображувальний хронотоп і хронотоп слухача або читача; архітектонічний час (хронотоп) і композиційний час, що складаються або підлягають інтерференції; хронотоп як оточення героїв і хронотоп як світогляд автора. Проте час і простір представниками інших методологічних шкіл і напрямків аналізується також на кожному окремому рівні площини автор – художній світ – читач. Для порівняння наведемо такі різноетапні в розвитку літературознавчої думки визначення типів художнього часу: час фактичний (час розгортання мистецького твору, його написання й сприйняття) і час як об'єкт зображення (Д. Лихачов); часова вісь описуваних подій / явищ і часова вісь тексту, що їх описує (Ц. Тодоров); час текстовий (подієвий) і час суб'єктивний (авторський) (Г. Золотова); фабульно-сюжетний час і оповідно-нарративний (А. Павельєва), час як іманентна властивість художнього тексту і час перебігу тексту (час читача) (Н. Ніколіна) тощо.

У структурі площини зображеного світу виокремлюються інші елементи, наприклад у Д. Лихачова серед елементів часу зображеного світу зазначено час сюжету, автора й оповідача, читача або слухача [133, с. 212]. Урахування позатекстових зв'язків реалізується уявленням про багатовимірну систему часових площин, наприклад час у світі (онтологічний, реальний, об'єктивний), час у тексті і час перцептивний у класифікації Г. Золотової [74]. Актуалізуються типології, що ґрунтуються на зіставленні часу зображення й часу оповіді. Так, А. Павельєва визначає складники художнього часу в межах двох полюсів – оповідно-нарративному (час розповіді про подію) й фабульно-сюжетному (реальний, побутовий,

біографічний час життя героїв і тривалість подієвості художнього твору) [169, с. 133-134]. Н. Тмарченко розмежовує види художнього часу й простору на підставі критерію відношень двох площин, перша з яких пов'язана з автором, а друга – з героєм. У моделі межі між автором і героєм дослідник визначає дві групи часу: протиставлення різного сприйняття часу (час «об'єктивний» і час, що «суб'єктивно-переживається») і протиставленні часу, що подається з однієї точки зору («біографічний час» – «часу випробувань» в авантюрному романі) [236, с. 182]. У межах другої моделі розглядаються просторові й часові опозиції, що створюють внутрішні межі («верх – низ», «своє» – «чуже», «замкненість» – «розімкненість»; «теперішнє» – «минуле»). Модель «точкового» часопростору реалізується через образи точок переходу з однієї реальності в іншу (образ стежки, сходів тощо).

Інтерференція часу події й часу оповіді про неї й творення відповідних ефектів (нарративних фігур) перебуває в центрі уваги представників сучасного закордонного й вітчизняного літературознавства (Цв. Тодорова, Ж. Женетта, В. Шміда, Р. Гром'яка, В. Тюпи та інших), які визнають дуалізм одновимірної часової осі оповіді й багатовимірної часової осі описуваних подій, що формують складне структурно-семантичне утворення [242, с.66]. Наприклад, Ж. Женетт описує часові нарративні фігури (проlepsис, анаlepsис), а також ставить перед собою завдання створити «справжню (ще не створену) історію літератури», що дозволить описати канонічні форми романного темпу [Цит. за: 65].

Дослідницька увага віддана й проблемам сюжетного й фабульного часу. Наприклад, З. Тураєва розмежовує сюжетний й авторський або читацький часи на підставі критерію відсутності чи наявності денотату – світу реалій [246, с. 49-50]. З погляду Г. Рижухіної, художній час є системою чотирьох елементів – концептуального й перцептуального часу, фабульного і сюжетного часу. Концептуальний час характеризує дійсність героя, є об'єктивованим тлом художніх подій, способом моделювання зовнішньої реальності в адекватних для реципієнта формах. Перцептуальний час служить для постановки об'єктів, що реально існують, в інші системи відношень, у яких вони набувають особливостей, що характеризують в реальному світі інші об'єкти. Розв'язання проблеми сюжетного й фабульного часу

насамперед зумовлено позицією дослідника щодо розрізнення понять сюжет і фабула та розуміння їхньої єдності. Другий аспект, очевидно, й зумовив появу терміна сюжетно-фабульний час. Наприклад, Л. Левітан та Л. Цилевич говорять про необхідність аналізу фабульного й сюжетного часу в зіставленні для випрацювання «стереоскопічного погляду» на «відношення світу художнього до світу реального» [125, с. 119-123]. Відповідно, фабульний час за способом розгортання дорівнює календарному, тобто є прямолінійним й незворотним, натомість сюжетний час рухається переривчасто.

Отже, система автор – художній світ – читач без урахування певної методологічної основи зумовлює такі координати у вивченні художнього часу, що визначають і підходи до його класифікації: час реальний (хронологічний, онтологічний, фізичний та ін.) як факультативне поняття [75]<sup>1</sup> для аналізу часу художнього; час зображеного світу (час подієвості, сюжетно-фабульний час, час персонажів), час зображення, оповіді (оповідно-наративний, подія оповіді), авторський і читацький час поза межами художнього світу й у взаємодії з ним (концептуальний / перцептивний). Аналіз художнього простору дозволяє виокремити «просторову архітектуру» тексту і «художній простір» оповідача або персонажів [88, с.1218]. Художній простір з внутрішньої точки зору аналізується як самодостатній художній світ, а зовнішня точка зору передбачає аналіз просторової архітектури з читацьких позицій.

Типологія простору також може базуватися на протиставленні площин фабули й сюжету. Згідно з думкою Л. Левітан та Л. Цилевича, багатоплановий, рухливий і змінний сюжетний простір створюється через композиційні (зміна планів, виокремлення деталей) та мовленнєві (літота, гіпербола) форми. Фабульний же простір відповідає параметрам реального світу, а його тип зумовлений сюжетним завданням (географічна, топографічна, «фабула погоди» тощо) [125, с. 125-127].

---

<sup>1</sup> Як зазначає Г. Золотова, фізичний час для вивчення художнього тексту є факультативним, оскільки може як враховувати при аналізі, так і не враховуватися.

Типологія художнього простору у Ю. Лотмана включає чотири різновиди: точковий (ахронний), лінійний, площинний і об'ємний художні простори. В інтерпретації художнього простору дослідник спирається на положення онтології про динамічний аспект буття. Наприклад, «точка», що у практиці точних наук позначає місце без виміру, у розумінні Ю. Лотмана як художній простір є обмеженим й ахронним. А лінія «прив'язується» до руху, оскільки в художньому світі визначає спрямованість простору у горизонтальному чи вертикальному напрямках, є художнім засобом моделювання темпоральних категорій «життєвий шлях», «дорога». Ураховуючи роль художнього простору у творенні етичних моделей, Ю. Лотман виводить типологію літературних персонажів відповідно до просторової характеристики та її ціннісного наповнення [143, с. 413-417]. Крім спрямованості, кожен із зазначених типів просторів характеризується певними структурними ознаками: обмежений \ необмежений, визначений \ невизначений, спрямований \ неспрямований, щільно заповнений \ незаповнений тощо. Визначені простори реалізуються варіативно: власний просторовий світ може бути точковим й ахронним або набуває характеру «просторового протяжного образу шляху» [Там само, с. 438], а внутрішній простір формується зовнішніми обставинами. Якщо герой пересувається всередині свого середовища, він художньо нерухомий, якщо ж відривається від нього, то починає внутрішньо змінюватися [Там само, с. 441]. Таким чином, дослідник розмежовує два різні за художньою функціональністю простори – шлях і дорога. Дорога є певним художнім простором, а шлях – рухом літературного героя в цьому просторі [Там само, с. 445].

Трактування «шляху» й «дороги» дозволяє побачити різницю в підходах до розв'язання проблеми моделювання художнього світу Ю. Лотманом і М. Бахтіним. М. Бахтін говорить про злиття цих просторів, що реалізує метафору фольклорного походження – «життєвий шлях». Такий простір може бути абстрактним чи конкретним залежно від жанру роману. Конкретність хронотопу дороги реалізується як наповненість «реальним життєвим смислом», побутовістю [15, с. 377].

Запропонована Ю. Лотманом концепція стала основою й для інших класифікацій, безпосередньо не пов'язаних із семіотикою. Наприклад, Н. Потреба



класифікує просторові образи із врахуванням їхньої «відкритості»/ «закритості»: образи «відкритого простору» (універсум) – степ, дорога, піднебесся; образи «закритого простору» (локус) – будинки, транспортні засоби, храми; образи «внутрішнього простору» – людська душа тощо [185]. На думку Л. Бабенка та Ю. Казарина, при аналізі семантичного простору художнього тексту мають враховуватися не тільки найважливіші текстові універсалиї [8, с. 149-158], але й онтологічний і комунікативний аспекти смислотворення: філософські категорії («людина», «час», «простір»), позиції оповідача (наратора) і персонажів (Б. Успенський), позиції зображення світу (М. Бахтін) [8, с. 106-107]. Спільний для аналізу художнього часу й простору критерій зумовлений людиноцентристською орієнтацією мистецтва і науки, тому типологія часопросторових моделей демонструє як дуалістичність сприйняття часу й простору (суб'єктивність і об'єктивність), так і наявність у ньому позитивної чи негативної конотації, певного набору модальностей тощо [8, с.110]. Критерій суб'єктивності / об'єктивності дозволяє додати до парадигми характеристик не тільки фізичні властивості простору й часу в об'єктивній реальності, а й характеристики їх сприйняття на ментальному й феноменальному рівнях [269]. Зазначена специфіка осмислення художніх часу й простору проявляється на рівні літературознавчої термінології, що інтегрує характеристики об'єктивності й суб'єктивності, наприклад при кваліфікації різновидів простору: визначеність / невизначеність; закритість / відкритість; безперервність / дискретність; близькість / віддаленість; горизонтальна орієнтація / вертикальна орієнтація тощо.

При аналізі підходів до аналізу часопростору можна віднайти парадоксальні моменти, що унаочнюють неусталеність термінології у цій сфері досліджень. З іншого боку, вони оприявлюють діалог авторської й дослідницької свідомості, зумовлених різними концептуальними засадами. Такими моментами є інтерпретація випадків художньої ахронії (атемпоральності) й алокальності, а також конкретного (визначеного) й узагальненого (абстрактного, невизначеного) часу й простору.

### 1.2.2. Деформація часу й простору як основна характеристика хронотопів фантастичного

Однією з ознак ірреальності з позицій хронотопічності дослідники називають деформації часу й простору, наприклад: «фантастичний хронотоп припускає викривлення, розтягування, стискання простору, пришвидшення і затримування часу...» [110]. Це твердження видається логічним, але поняття «деформація часу й простору» у різних методологіях неоднакове. Наприклад, коли хронотоп розуміється як художній образ часу й простору, ідеться про його невідповідність реаліям об'єктивного світу: «просторово-часові характеристики, які за жодних умов не могли б існувати в реальності, проте представлені таким чином, ніби світ описується як такий, що реально існує» [Там само]. Як деформації розглядаються й приклади «чистого часу» (алокальності), ахронії (атемпоральності) і, очевидно, приклад ахронного хронотопу. Проте наскільки деформації пов'язані із творенням фантастичного, питання складне, адже не кожна зміна часу й простору сприймається читачем як дивовижна подія.

Отже, на вихідному етапі міркувань маємо припущення про такі підходи: визнається а) факультативність характеристики часу – ахронія, б) факультативність характеристики простору – «чистий час», в) обов'язковість характеристик часу й простору. Наприклад, З. Тураєва стверджує, що «модельовання художньої дійсності неможливо поза часових відношень» [246, с. 15], а В. Андреєва зауважує, що за умови реалізації дій людиною у просторі часу й просторово-часовий складник має бути невіддільним елементом характеристики сюжетоскладання [4], що не суперечить твердженням про ахронію описів у В. Тюпі, Ц. Тодорова, Ж. Женетта, В. Шміда.

Поняття ахронності й алокальності можуть означувати одне художнє явище – опис особливого стану людини, завмерлої у своєму розвитку, при цьому причини «завмерлості» лежать у різних морально-етичних площинах, що зумовлює способи художнього втілення таких станів і дослідницьку інтерпретацію характеристики часу-простору. Так, у Ю. Лотмана ахронним є простір сталих персонажів, не здатних

до розвитку («герої просторової й етичної нерухомості, які якщо й переміщуються відповідно до вимог сюжету, то несуть разом із собою і властивий їм locus» [142, с. 415]), а ось у дослідженні О. Шалигіної поняття «чистого часу» описує глибоку внутрішню емоцію героя, для якого час ніби зупинився через переживання нещастя: «...Його час, що зупинився, – глибока внутрішня емоція не може подолати просторові обмеження, вона ув'язнена в його тілі» [273, с.82]. Певний емоційний стан героя художньо втілюється як умовно нульовий час чи простір, проте ця констатація актуалізується тільки у зіставленні з іншими смисловими сферами й у процесі сприйняття динамізується, набуває руху. З іншого боку, Л. Левітан та Л. Цилевич наводять приклад особливого хронотопу завмерлого світу в експозиції новели А. Чехова «Дім із мезоніном», простір якого не заповнений предметами, а час – подіями [125, с. 136-137].

Аналіз ахронності здійснювався у кількох фокусах: наратологічному, просторовості як мови моделювання (Ю. Лотман) і хронотопному (ахронний хронотоп). Наратологічний аспект пов'язаний із розумінням «сюжету», «фабули» й «події», а проблема ахронного простору – з особливостями художнього втілення й дослідницької інтерпретації концептів «вічність», «мить». У наратологічних дослідженнях хронотопічними визнаються тільки події, які оповідаються, до них не належать художні узагальнення й позасюжетні елементи [133, с. 230]. Аналіз взаємодії фабульно-сюжетної й оповідно-наративної часових осей дозволяє Ж. Женетту констатувати у деяких прикладах події без датування або відсутність співвідношення події з визначеним часом, що позначається як ахронія, тобто спосіб групування подій оповідачем, здійснюваний всупереч хронології за принципами просторової близькості, тематичної спорідненості [65, с. 337-339]. Отже, у наратологічній площині поняття «ахронність» прив'язується не до типології часу й простору, а до способів «цементування» подій, серед яких можуть бути причинно-наслідкові, психологічні, асоціативні (Д. Лихачов), просторові й тематичні (Ж. Женетт), позачасові тематичні або формальні (В. Шмід). Наприклад, В. Шмід зауважує, що еквівалентні тематичні й формальні зв'язки можуть «визначати часові,

бувши умовою їх прояву. Зміни, що репрезентують собою центральну подію, часто моделюються тільки опозицією вихідної та кінцевої ситуації» [279, с.122].

В. Тюпа розуміє ахронність у межах поняття анаративної інтенції, що полягає у «констатувальному „схопленні“ референтного змісту шляхом опису, роздумів чи ідентифікації» [250, с.24-26]. Дослідник інтегрує наратологію із теорією хронотопу, при цьому хронотопічними визначає тільки «події»: «...будь-яка мікроскопічна подія займає певний обсяг у загальній картині світу, тобто невинуватно має також просторові координати, передбачаючи нероздільну єдність простору й часу, у межах яких вона феноменально простягається» [Там само].

Близьким до розв'язання проблеми «вимкнення» часу з позицій наратології є підхід Д. Лихачова. Дослідник визначає можливості автора-оповідача, який прискорює, пригальмовує чи вимикає час, щоб, з одного боку, думати разом із читачем, а з другого, – вивести його в інший світ для нового сприйняття ситуації: «події здаються читачеві в цих відступах дрібними, люди пігмеями. Але ось дію продовжено, і люди та їхні справи знову набувають нормальної величини, а час набирає свого нормального перебігу» [133, с.213-214]. Осмислюючи ахронність, Д. Лихачов виходить за межі, термінологією наратології, внутрішньої комунікативної структури та визнає естетичний ефект описів, ліричних роздумів, філософських відступів на реципієнта, хоча не погоджується з їхньою хронотопічністю, бо з позицій фіктивного оповідача в координатах зовнішньої комунікативної структури вони не є подією. Отже, припускається, що реципієнт може пропустити, наприклад, нецікавий статичний опис чи філософський роздум – і тоді для нього зберігається часовий зв'язок між подіями сюжету. Позасюжетні елементи також не важливі для фіктивного наратора, а суттєві для зовнішньої комунікативної структури, у межах якої відбувається породження смислу, формально реалізоване хронотопом.

Представники Тартуської школи вважають, що проблема ахронності вкорінена у сферу семантики. Так, Ю. Лотман ахронним визначає точковий і внутрішній світ, замкнені з усіх боків просторами без напрямку й подій. Ахронність як варіант циклічної моделі часу передбачає, що будь-яка подія нічого нового не вносить і

повторюється безкінечно [140, с.428]. В О. П'ятигорського ахронність є однією з часових характеристик міфу: «а) час може не існувати (ахронність) чи існувати (хронність); б) якщо час існує, то може не враховуватися (синхронність) чи враховуватися (діахронність); в) якщо час враховується, то він може або не мати одного напрямку чи мати один напрямок» [193, с.38-48].

Аналіз концепцій ахронності дозволяє прослідкувати їхнє філософське підґрунтя. Ю. Лотман розуміє час як координату, що характеризує реальність з позицій її зміни. У цьому, вважаємо, і полягає зазначена автором метафоричність поняття «ахронність» для означення особливих художніх просторів, що не містять ознак змін, динаміки. В основі припущення О. П'ятигорського, на нашу думку, лежить один із варіантів розуміння «вічності» як відсутності часу. Зауважимо, що це лише одна з її інтерпретацій у філософському й художньому дискурсах. Так, ідея вічності як безкінечної тривалості у філософському дискурсі презентована Ф. Шеллінгом: «Справжня безкінечність є подоланням часу» [166], а в художньому – М. Булгаковим у «Майстрі і Маргариті». У філософському словнику подається принаймні три основні варіанти розуміння цього поняття, лише одне з яких заперечує будь-яку динаміку й, відповідно, час. Порівняймо: 1. необмеженість у часі; 2. тривалість без початку й без кінця, що не ділиться на «до» чи «після»; 3. позбавлене будь-якої тривалості нерухоме «тепер» [257]. Крім того, вічність може розумітися як «цілісна зібраність, незмінність і повнота буття й життя» [Там само] або як властивість матерії, що передбачає розуміння її кількісного та якісного аспектів [79].

Третя аналізована нами позиція щодо ахронності та атемпоральності пов'язана з розуміннями специфіки літератури як часового виду мистецтва. О. Потебня зауважував, що «усі види словесного поетичного й прозаїчного викладу зводяться до одного – оповіді, адже вона перетворює низку одночасних ознак на низку послідовних перцепцій, на зображення руху погляду й думки від предмета до предмета» [184, с. 289-290], при цьому опис в мовленні можливий тільки за умови його перетворення на оповідь. Очевидно, що саме таке розуміння природи художнього лежить в основі поглядів С. Скварчинської, яка заперечує ахронність

позасюжетних елементів. Дослідниця послуговується поняттям «мітка часу», оскільки, на її думку, час характеризує не тільки мінливі потоки, а й статистичні зображення, зокрема описи [106]. Отже, описи, ліричні відступи й філософські роздуми також набувають ознак хронотопічності: вони не рухають сюжет, але є чинниками смислотворення художнього твору. Вилучення ж цих елементів художньої структури із процесу смисло- та текстотворення знецінює їх, виводить читання й дослідження художнього твору за межі етичного й естетичного.

Проблема «ахронності» має ще один аспект – онтологічний. К. Баршт вважає, що з позицій наративу літературний твір трактується як спосіб моделювання боротьби кількох поглядів за істину [11, с. 89]. У М. Бахтіна визначення «події» лежить поза сферою мовної діяльності: завжди особиста, «подія» є зсувом у «ракурсі погляду, пов'язаним зі зміною його ціннісної орієнтації» [Там само, с. 93]. Генератором подієвості виступає зафіксована у тексті й актуалізована героєм невідповідність оточення й світогляду, принципове непогодження з тим, що вони не збігаються. Отже, зображена подія стає образом не тоді, коли про неї повідомляють, навіть якщо автор дає точні вказівки про місце і час її здійснення, а тільки завдяки «особливому згущенню й конкретизації ознак часу – часу людського життя, історичного часу – на певних ділянках простору» [15, с. 496]. Таким чином, хронотоп як матеріалізація часу в просторі є центром зображувальної конкретизації, абстрактні ж елементи роману тяжіють до хронотопу і через нього «наповнюються плоттю і кров'ю, залучаються до художньої образності» [Там само]. Зауважимо, що такі елементи суттєві для осягнення подієвої повноти художнього твору, але можуть не входити у сферу зацікавлення дослідника при аналізі зображеного світу.

Отже, крім врахування філософського підґрунтя наукових міркувань, варто брати до уваги й нюанси методології, що передбачають фокусування уваги на різних аспектах художнього часопростору. Тому, наприклад, думку сучасної дослідниці А. Павельєвої щодо ахронності або «атемпоральності» [169, с. 136] не варто розглядати як опозицію щодо відповідних положень у концепціях Ю. Лотмана або А. Єсіна, оскільки її підхід охоплює інший рівень художньої структури. А от з позицією С. Жданова можна посперечатися. Дослідник формулює поняття

властивого ідиліям ахронного хронотопу, який характеризується відсутністю руху або наявністю циклічного руху: «ідилічний хронотоп ахронний за своєю природою: минуле, теперішнє й майбутнє у ньому злиті в єдине ціле» [64, с. 51], що, на наш погляд, суперечить природі художнього хронотопу. Хронотоп як показник жанру характеризується кількома часовими параметрами, так само, як і особливими просторовими характеристиками, що зливаються в цілісну структуру. Описуючи пастушо-ідилічний хронотоп, М. Бахтін зазначає: «тут специфічний циклізований (але не суто циклічний) ідилічний час, що є сполученням природного часу (циклічного) з побутовим часом умовно пастушого (зокрема і ширше – землеробського) життя» [15, с.359].

Отже, ахронність простору у випадках, зазначених вище, можна визначати цілком логічною з огляду на методологічну основу, філософське підґрунтя тощо. Щодо складнішої формально-сміслової структури, якою є хронотоп, категоричність визначення «ахронний» є принаймні недоречною. З іншого боку, «чистий час», «ахронний простір», так само як групування подій оповідачем на підставі інших, ніж хронологічний критерій чинників, демонструють часові й просторові деформації, проте вони не будуть сприйматися читачами як фантастичні попри той факт, що служать реалізації ірреальної з позицій об'єктивної дійсності ідеї, – моделювання внутрішнього світу людини, розкриття глибин людської психіки.

У дослідженнях часу й простору називаються спільні для цих двох категорій ознаки, що розрізняються на підставі наявності чи відсутності вказівок на час чи місце розгортання подій, співвідносних із реаліями об'єктивної дійсності – *конкретність (визначеність) / узагальненість (невизначеність, абстрактність)*.

Наприклад, Ю. Лотман вважає ототожнення художнього й фізичного простору найвним, але говорить про таке моделювання позাপросторових, що передбачає збереження художнім простором як першого плану представлення його фізичної природи. У зв'язку з цим дослідник розглядає простори, у які не можна переносити дію, що дозволяє окреслити межі змодельованого текстом світу, тобто припускає наявність певного смислового поля, у якому читач або дослідник можуть переносити або не переносити дію в певний простір, співвідносний із об'єктами

реальної дійсності. Такі мислительні акти зумовлені не тільки внутрішньою логікою художнього твору, а й горизонтом сподівань реципієнта: «...Сучасний глядач (особливо під впливом традиції Островського) не сприйняв би переміщення дії в Москву як порушення правдоподібності локальної прив'язки тексту» [142, с. 413].

Т. Давидова аналізує конкретний час як лінійно-хронологічний історичний точного датування і взаємозв'язку з певною подією та циклічний художній час року, доби, що набуває особливого символічного значення у творчості кожного письменника. Для творів, основою яких є вторинна умовність, на думку дослідниці, точні вказівки на час і простір, що зіставляються з реаліями об'єктивної дійсності, через позачасову суть конфлікту неважливі. Тому такий художній час і простір можна вважати узагальненим, на відміну від конкретного, що зіставляється з певним соціально-історичним періодом та певною місцевістю [58, с.169-171].

А. Єсин говорить про три часові моделі – безподієву (нульову), хронікально-побутову і подієво-сюжетну, що визначаються через зіставлення реального й художнього часу. Нульовий час характеризує описи, подієво-сюжетний презентує «події та дії, що суттєво змінюють людину», а хронікально-побутовий використовується для зображення картини «усталеного побуту, тобто дій і вчинків, що повторюються щодня й щороку» [63, с.104-105].

На наш погляд, конкретність чи узагальненість часопросторових характеристик не свідчать про часову чи позачасову зумовленість конфлікту. Базисом узагальнення є конкретність, що очевидно при аналізі компонентів художнього змісту і реконструювання певних моделей утілення художнього смислу: «зміст базується на денотативних (референтних) структурах, що відбивають об'єктивний «стан речей» у світі» [8, с.52], а смисл є інтерпретацією змісту і наявний «лише в рефлексії, тільки у русі, у потоці комунікації з людиною і текстом» [30, с. 67-68]. Відповідно, текстове значення є спільним для колективу реципієнтів, а текстовий смисл – особливою формою, яку набуває текстове значення у свідомості продуцента й реципієнта залежно від рефлексивної реальності [30, с.67-68]. Тому слушною є думка А. Павельєвої, яка вважає, що художній час може бути тільки узагальненим, бо, очевидно, бере до уваги тільки смисловий простір літературного



твору – умовний образ створеного письменником світу [169]. А Л. Бабенко бачить семантичний простір художнього твору об'ємним, відкритим, здатним виражати імпліцитні смисли – концептуальну інформацію, при цьому денотативно-референціальна інформація, як правило, експлікована [8, с. 52-53].

Ще один висновок, пов'язаний з узагальненим і конкретним часом, простором, також викликає зауваження. Ідеться про зіставлення таких часу й простору з певними жанрами: фантастичні твори характеризуються узагальненим часом і простором, а реалістичні – переважно конкретним. При цьому передбачається, що конкретний простір «не просто «прив'язує» зображений світ до тих чи інших топографічних реалій, але й активно впливає на суть зображуваного» [58, с.169-171]. Такий підхід, на нашу думку, не пояснює випадків, коли уявний простір створюється через вказівку на певні топографічні реалії й відповідно сприймається читачем як конкретний. Химерна проза 2-ї пол. ХХ ст., на прикладі якої у дисертації проаналізовано дихотомію реального й ірреального хронотопів, дає зразки абстрактного нелокалізованого простору, породженого семантичною прив'язкою до топографічних об'єктів реальної дійсності, наприклад визначення місця подій у романі Є. Гуцала «Позичений чоловік» через перелік реальних географічних назв. Іншу ілюстрацію на підтвердження своєї думки знаходимо в С. Лема. Аналізуючи фантастичну новелу Р. Рафаеля, дослідник звертає увагу, що часопростір, – «гіперпростір», у якому пересувається галактична поштова станція, – є умовним реквізитом реалізації легко впізнаваних читачем ситуаційних схем, й зауважує, що фантастичність може бути й онтологічною, й епістемічною тощо [128], показниками якої часопросторові деформації, абстрактність, невизначеність є не завжди.

Б. Успенський вважає, що «невизначеність» часу як відносну хронологію подій можна констатувати лише в поодиноких випадках, а «невизначеність» художньому простору – поширене явище в літературі. Дослідник наводить приклади невідповідності розмірів зображуваних об'єктів у різних ситуаціях у фольклорних творах, повісті М. Гоголя «Ніс», романі М. Булгакова «Майстер і Маргарита», пояснюючи їх зміною авторської «точки зору»: «фігури в оповіді мають різних – таких, що не пов'язані один з одним – спостерігачів (причому результати

спостереження потім монтуються автором)» [252, с.11-12]. Дослідник близький до ідей М. Бахтіна у визначенні «автора», що принципово різнить підхід до точки зору, запропонований у межах наратології. Звернемо увагу, що К. Баршт підкреслює свідому відмову М. Бахтіна від поняття «оповідна інстанція» на користь «автор», що дозволяє розглядати точку зору не як характеристику структурної організації тексту, але й онтологічне явище [11, с. 73]. Зауважимо, що С. Лем як дослідник фантастики також пояснює «невизначеність» просторових характеристик локалізацією спостерігача-оповідача, адже, на його думку, у деяких випадках «можна тільки визначити прикордонну смугу змінності позицій оповідача, те ж, що знаходиться у цій смузі, треба назвати „нефіксованим чи змінним оповідачем“» [128]. Дослідник переконаний, що категоризація антиномій позиції оповідача для читача неважлива, а от теоретик літератури, який прагне весь матеріал логічно упорядкувати, іноді може й не помітити явних невідповідностей.

Отже, розбіжності в інтерпретації поняття «деформація» щодо характеристик художнього часу й простору, зокрема прикладів ахронії й атемпоральності, у сучасних літературознавчих розвідках зумовлені фокусом дослідницької уваги, проте його вузьке тлумачення як невідповідності часопросторових координат художнього світу часопросторовим реаліям об'єктивної дійсності є спрощеним і не може бути достатньою підставою для ідентифікації «ірреального» хронотопу, який формується відповідно до жанрових вимог і не може зводитися до єдиної моделі.

Схиляючись до «онтології тексту» у розв'язанні питання точок зору, вбачаємо адекватним підхід Б. Успенського у трактуванні проблеми «невизначеності» художнього простору.

Зазначимо, що кваліфікація часу як конкретного чи узагальненого на підставі його прив'язки до міток часу є можливою у фокусі реалізації авторської позиції та читачької рецепції – сфері перцептуального простору-часу [72, с.16-17], де локалізується художній образ, адже саме він, а не факти чи події, що моделюють реальну чи уявну ситуацію, є визначальним.

### 1.3. Поняття про «ірреальний» хронотоп

Питання про кваліфікацію «ірреального» хронотопу, за нашим переконанням, має розглядатися в контексті проблеми фантастичного.

У сучасних літературознавчих дослідженнях сформувалося уявлення про фантастику насамперед як носія певного сигналу (*passing fantasy*) і «кінцеву» фантастику (*final fantasy*) [128]. Так, Т. Чернишова зауважує, що фантастичні образи як специфічні художні способи передбачають певний «переклад», розшифрування, небуквальне прочитання. Як художній прийом дослідниця кваліфікує літературне обігравання, інтерпретацію поширених у міфології, народній творчості фантастичних елементів (образів, ідей, ситуацій) [270, с. 44]. Образна система «змістової» (В. Чумаков), «кінцевої» (С. Лем) або «самоцінної» (Т. Чернишова) фантастики, відповідно, «виковується тільки в надрах пізнавального процесу, а не у власне художній творчості» [Там само, с. 73].

Як вважає О. Стужук, феномен художньої фантастики в літературі можна позначити поняттям метажанру, що дозволяє здійснити комплексний теоретичний аналіз сучасних проблем фантастознавства і запропонувати таку класифікацію художньої фантастики, зокрема української, яка відбиватиме її сучасний стан. Спираючись на визначення Р. Співак, дослідниця розуміє метажанр як інваріант засобів художнього моделювання світу, об'єднаних предметом художнього зображення і способом художнього вираження, зумовленого особливим типом естетичного мислення й художнього бачення [231, с. 4-6], а також визначає такі різновиди фантастичного, як фантастика-прийом (бурлеск, романтизм, модернізм, сюрреалізм, “хімерна проза”, постмодернізм) і фантастика-концепт (власне фантастика, наукова фантастика та фентезі), тобто об'єднує єдиною парадигмою випадки застосування фантастичних засобів у нефантастичних текстах і синтез філогенетичних, онтогенетичних, змісто- та жанротвірних чинників.

Інтерпретація фантастичного як прийому, концепту чи метажанру зумовлює й підходи до аналізу хронотопу відповідних художніх творів. З одного боку, оскільки

за хронотопом закріплена жанротвірна функція, логічним видається наявність у фантастичних творів особливих часопросторів.

З іншого боку, поширена думка про те, що фантастика є галуззю літератури і «підкорюється всім загальнолітературним законам і вимогам..., але характеризується специфічним літературним способом – уведенням елементу надзвичайного» [230, с.131-141]. Відповідно й дослідження фантастичних і нефантастичних творів здійснюється за єдиною схемою відповідно до методологічного підходу конкретного автора, водночас інтерпретація усталених хронотопів буде такою ж, як у випадку з іншими значущими жанровими хронотопами. За такого погляду вказівка на фантастичний компонент міститься в описі хронотопу, а не в його термінологічному означенні. Це хронотопи із зазначенням вихідного для їхнього формування жанру (міфологічний, казковий, фольклорний, апокаліптичний, містерійний, утопічний тощо), із конкретизацією за просторовою, часовою або іншою концептуальною ознакою (хронотоп потойбіччя, пекла, раю, часової петлі тощо). До окремої групи належать хронотопи психологічних станів, що впливають на часопросторову організацію універсуму твору або виконують допоміжну художню функцію – оніричний хронотоп, хронотоп візій, марень тощо.

Ще одна тенденція – визначати «ірреальні» хронотопи як специфічні формально-змістові компоненти. Так, у роботах Г. Ізмайлова, А. Лашкевич аналізується хронотоп інобуття [78], у Н. Герасименко – хронотоп нереального [42], у М. Репенкової – фантазмагоричний хронотоп [196], у В. Коркішко [107], Т. Шачковської [274] – фантастичний хронотоп тощо. Таким чином, семантика «надзвичайного», «дивовижного», «фантастичного» включається у визначення різновиду хронотопу, хоча він сам може бути жанротвірним чинником нефантастичного художнього твору.

Очевидно, що проблема полягає не тільки у сфері відмінностей в термінології обох підходів, а й у визначенні специфіки «ірреальних» хронотопів і потребує аналізу відповідної наукової аргументації. Насамперед звернемо увагу на формулювання проблеми в доробку М. Бахтіна, який першим класифікував стійкі

жанрові хронотопи романів і звернув увагу на включеність у їхню структуру фантастичних елементів. Проте поняття «фантастичного» хронотопу дослідник не формулює, оскільки, як припускаємо, приклади художньої ірреальності розглядає в контексті основних конструктивних принципів художньої інакомовності, зокрема гротеску. На його думку, «елемент фантазії є у будь-якому справжньому художньому стилі», проте беззаперечним досягненням корпусу відповідної літератури є «відтворення адекватного просторово-часового світу як нового хронотопу» [16, с. 41].

На думку Ю. Лотмана, протиставлення умовного мистецтва реалістичному є теоретично неправомірним, оскільки «умовність у мистецтві – реалізація в художній творчості здатності знакових систем виражати один і той же зміст різними структурними засобами», при цьому «ненормалізоване» і «дивне» відіграє революційну роль у становленні нових художніх форм [141, с. 374-378].

Отже, фантастичне не знищує чи деформує звичні зв'язки, а його художні можливості реалізуються за умови побудови нової картини світу на місці зруйнованої. Припускаємо, що цей принцип «реалістичної фантастики» (М. Бахтін) має універсальний характер, оскільки повторюється в різних модифікаціях у романах наступних літературних епох.

У типології М. Бахтіна є різновиди жанрових хронотопів, в описі яких домінують елементи фантастичного, наприклад моделі «раптом» і «саме зараз» як специфічні вияви авантюрного хронотопу грецького роману. «Утрочання ірраціональних сил в людське життя» [15, с. 348] зумовлює організацію «порожнього часу», «часу випадку» як елементу зазначеного хронотопу. Ці моменти буття не підлягають науковому осмисленню, а реалізуються різноманітними магічними діями та передбачення, т.зв. *ініціативною випадковістю*, що у «більш реальних часових рядах» відповідає моментам «людських помилок, злочинів..., вагань і вибору, ініціативних людських рішень» [Там само, с. 353] тощо.

Отже, фантастичне в структурі хронотопу цікавить М. Бахтіна насамперед в аспекті його художньої функціональності, що трансформується в процесі розвитку літератури, а також має індивідуальні вияви у творчості письменників. Так, у

фольклорному хронотопі фантастика є реалістичною, оскільки «не штопає його проріхи жодними ідеально-потойбічними моментами» [15, с. 404], а спирається на реальні можливості людського розвитку. У літературі абстрактний час починає сюжетно роздвоюватися, що зумовлює зникнення одних мотивів (їжа, питво, злягання), появу нових (кохання) та переосмислення інших (смерть) [15, с. 457].

Звернемо увагу, що проблема фантастичного в літературі пов'язана із питанням про гротеск. На думку О. Михайлова, важливим для визначення специфіки фантастики є критерій «віри», що інтерпретується як «типовий, обов'язковий феномен індивідуальної та колективної орієнтації» [153, с.50]. Отже, для сприйняття гротеску гносеологічний момент не є визначальним, а от сприйняття фантастичного породжує епістемологічну й герменевтичну нестабільність [Там само, с. 153]. Крім того, ігровою природою гротеску дослідники пояснюють його роль у художній типізації. Н. Тмарченко переконаний, що гротескні перетворення позбавлені смислу в контексті гри зі значеннями первинної мови, а їхня функція зводиться до маніфестації суб'єктивності колективної чи індивідуальної свідомості, яка породжує текст [236, с. 26]. С. Лем вбачає у гротескних, гумористичних, поетичних і фантастичних висловлюваннях ігрове сімейство, члени якого переходять один в одного. При цьому поєднання емпірично неможливих елементів характеризує не тільки фантастику, але й, наприклад, лірику, відмінність гротеску буде зумовлена лише відмінностями в ефектах впливу (ліричний, гумористичний, фантастичний) [128]. Крім того, проблема гротескного методу тісно пов'язана з концепціями психології творчої уяви. У процесі фантазування не тільки наслідуються зразки із тяжінням до їхнього упорядкування, удосконаленню продукту фантазії сприяє також відхилення від зразків. На це звертає увагу І. Розет і пропонує враховувати «можливості появи помилкових рішень і таких варіантів, які не можуть бути зведені до отриманих знань, випрацюваних навичок і засвоєних алгоритмів» [200]. Припускаємо, що літературні форми «незавершеного буття» тяжіють до «помилкових» рішень, які водночас відкривають можливості для нового досвіду, тому й у фантастичній літературі є твори, у яких гротескний первень наявний або відсутній, бо фантастичне стає певним штампом, коли смислова гра

набуває ознак формальності, розрахована тільки на емоційний ефект, а не на інтелектуальні зусилля із творення й дешифрування нових смислів.

Нові смисли часопросторових структур творяться, крім того, змішуванням в одній моделі елементів різних хронотопів, кваліфікація яких як ірреальних чи правдоподібних часто неможлива. Так, Ю. Пихтіна переконана, що «“чисті” просторові моделі, що в основному виконують жанротвірну функцію (пор. соціальний, психологічний, фантастичний і т. ін. романи), зустрічаються рідше, ніж “змішані”, що є іноді вельми чудернацькою комбінацією різних типів і видів просторів у межах одного твору» [192].

Протиставлення «реального» – «ірреального» за функціональними ознаками близьке до антиномії «свій» і «чужий \ екзотичний» світ або антиномій будь-яких інших багатосвітів, кожен із вимірів якого буде мати свої часові й просторові координати та специфічну взаємодію між ними, проте в деяких творах може втрачати актуальність. Виразною є ця тенденція при зіставленні хронотопів-архетипів (дім, дорога, замок), які, набуваючи символічного, метафоричного значення, можуть бути як правдоподібними, так і фантастичними. Наприклад, у романі О. Ільченка хронотоп дороги метафоризується, означуючи життєвий шлях та випробування героїв, що формують їхній життєвий світогляд, проте пригоди Михайлика мають фантастичний характер (зустріч із легендарним Мамаєм, пророцтво дівчини-циганки).

При аналізі творів, що характеризуються подвійною структурою зображеного світу, оперування поняттям «ірреальний» на позначення одного із різновидів літературно-художнього хронотопу видається цілком правомірним, адже фокус дослідження спрямовується тільки на один тип взаємодії структурно-семантичних площин й елементів. Принциповим є те, що аналіз зазначеної взаємодії «реального» й «ірреального» часопросторів має здійснюватися на перетині осей дослідницької уваги в таких координатах, як структура презентації (оповіді); структура репрезентованого світу; метод створення літературного тексту; структура суспільної динаміки читацького соціуму (С. Лем) тощо. Це зміщує акценти в оцінці фантастичного з двополярності в бік багатовимірності й діалогічності.

Взаємодія можливих сфер реальності й фікції зображеного світу, що наявні у мистецькому творі попри його власну фіктивність чи умовність, перебуває в центрі уваги польського теоретика Є. Фаріно. Хоч автор й уникає терміна «хронотоп», проте оперує поняттям «фіктивний світ» і «реальний світ», що передбачає наявність просторових і часових характеристик як основних властивостей зазначених художніх моделей. Взаємодія цих світів (хронотопів) має функціональне навантаження у художній площині, бо відтворює стани героїв, картини безмежного буття, знімає різницю між духовним і матеріальним тощо. Поняття «фіктивний» Є. Фаріно розуміє широко й розглядає оніричні простори (сни, мрії, міражі, галюційні картини, викликані уявою героя або його особливим станом), простори-відбитки, простори-зображення (простори інших творів мистецтва), простори-представлення (музики, душі, свого чи чужого «внутрішнього світу», пам'яті, підсвідомості), міфологічні простори тощо. Перелік різновидів просторів внутрішньої фіктивності доповнюється структурами, що вивчаються в контексті проблем інтермедіальності: «достатньо, наприклад, увести у твір певний інший твір того ж чи іншого мистецтва ... як одна зі сфер твору посилить ранг своєї реальності, створить враження «невигаданості», а інша – посилить ранг своєї умовності» [254, с.376]. Фіктивними часами, за Є. Фаріно, є ті, що пов'язані зі сферою пам'яті, пророцтв, «вічності» і «майбуття», психологічного часу.

На думку дослідника, деформації часу самі по собі не є ознаками фіктивності, а тільки у зв'язку із певним простором: «як правило, цей різновид часу сполучений із просторовими характеристиками» [Там само], а от взаємозв'язок простору із часом не є його обов'язковою характеристикою. Проте С. Лем наводить приклад художнього часу, який безпосередньо моделює художній простір. Ідеться про часову петлю, тобто замкнений відтин часу, по закінченні якого герой потрапляє в його початок і починає переживати його заново. Такий тип простору може бути як ірреальним («Зоряні щоденники Йона Тихого» С. Лема), так і правдоподібним («Усі ви, зомбі», Р. Хайнлайна), а його функціональність різноманітна: від ігрового конструювання смішних антиномій з метою розкручування авантюрної, кримінальної чи мелодраматичної інтриги до демонстрації певної ідеї [128]. Якщо ж



розглянути з позицій «правдоподібне» – «неправдоподібне» аналізовані М. Бахтіним часові форми, то до «замкненої петлі» можна додати й особливий авантюрний час, який «виникає у точках розриву (у з'явненні, що виникло) нормальних, реальних, закономірних часових рядів» [15, с. 407], а також час лицарського роману: «з'являється казковий гіперболізм часу, розтягуються години, і стискаються дні до миті, і сам час можна заворозити» [Там само]. До ряду фіктивних у контексті аналізу часу лицарського роману належить час сну, який виконує формоутворювальну функцію, а не тільки є елементом змісту («прив'язаний» до внутрішнього простору героя).

Суть формотворчої функції часу у значенні, актуалізованому М. Бахтіним, розкривається також з позицій концепції Л. Левітан й Л. Цилевича, на думку яких, хронотоп є парадоксальною формою просторово-часової єдності: простір утворений фабульним планом, час – сюжетним, а сюжет є провідним первнем щодо фабули. Для визначення сюжетоутворювальної функції хронотопу треба розмежувати й зіставити його фабульний і сюжетний плани [125, с. 126-130]. Натомість у концепції В. Федорова фабула розуміється як аналог світу, що дозволяє віднести «фантастичне» тільки до плану фабули [255].

Припускаємо, що оперування поняттями «реальний», «ірреальний» хронотоп є цілком можливим за умови врахування методологічного підґрунтя. Це така ж абстрактна, але й цілком прийнятна для аналізу опозиція, як «зовнішній – внутрішній», «свій – чужий», «близький – далекий» та ін., що дає можливість об'єднати у дві групи цілу низку понять, пов'язаних із розрізненням «реальності – ірреальності» в художньому світі. На позначення часопросторової структури правдоподібного світу вживаються поняття «побутовий хронотоп», «соціально-побутовий хронотоп», «історичний хронотоп», «біографічний хронотоп» залежно від характеру зображеної реальності. За цією ж логікою, ймовірно, поняттям «ірреальний» можна об'єднати цілу групу хронотопів, різниця між якими зумовлена природою фікції (фантастичний, магічний, містичний, казковий, міфологічний, фольклорний, оніричний тощо). Але визначення цих різновидів пов'язане із проблемою взаємовідношень у різних за жанром творах «реальності» й

«фантастичності». На думку Є. Фаріно, ірреальність дозволяє подолати перепони матеріального й висунути на перший план категорії «духовної свободи» та «бездушного насильства». У процесі виходу у фіктивний простір відбувається переродження героя або внутрішнього «я», зумовлене відімкненням від зовнішнього середовища й «зануренням у себе» [254].

Отже, різноманітність типологій хронотопів відбиває тенденції розвитку жанрової системи романістики в ХХ ст. та безпосередньо пов'язана з проблемою жанрової типології роману, зокрема суперечливістю деяких визначень жанрових різновидів згідно з тематичним групуванням.

Упорядкування системи хронотопів відповідно до абстрактного дихотомічного позиціювання «реальний» – «ірреальний» цілком логічне в контексті розуміння функціонування фантастики за загальнолітературними законами й не суперечить розумінню фантастики як метажанру, оскільки охоплює хронотопи, які також є специфічними інваріантами засобів художнього моделювання світу. Формулювання поняття «ірреальний» хронотоп зумовлене його функціональністю, що має вивчатися на перетині дослідницьких осей у системі координат структури оповіді, репрезентованого світу, суспільної динаміки читацького соціуму тощо.

## Висновки до розділу 1

Запропонований М. Бахтіним для дослідження жанрової специфіки роману хронотоп у сучасному літературознавстві залишається продуктивним інструментом, при цьому наукова парадигма, пов'язана із цим поняттям, зазнала суттєвих змін. Зумовлені вони як внутрішньо- (наприклад, художнє освоєння нових аспектів часопростору), так і позалітературними чинниками – розвитком уявлень про час і простір у природничих науках, філософії тощо.

Застосування поняття у різних методологічних підходах породило інтерпретаційну довільність визначення хронотопу. З одного боку, така термінологічна варіативність піддається упорядкуванню за умови врахування основних тенденцій літературознавства в осмисленні художнього слова, зокрема «знакового», «онтологічного» й «діалогічного» підходів до його вивчення. Так, методологія М. Бахтіна з комплексом інших значущих в його концепції понять може бути означена як літературознавчий дискурс хронотопу, а всі інші методологічні варіанти аналізу художніх часу й простору – відповідно як дискурс часопростору. З іншого боку, як свідчить аналіз дисертацій останніх десятиліть з проблеми, специфіка застосування хронотопу демонструє тенденцію до залучення інструментарію різних наукових методик, що не є еkleктичним змішуванням, а часто продиктовано предметом дослідження. Такий підхід продуктивний при вивченні проблеми дихотомічної взаємодії «реального» й «ірреального» хронотопів як жанротворчого критерію роману, оскільки включає, крім безпосередньо питання про хронотоп, ще й такі аспекти, як літературний жанр, жанрова своєрідність роману, фантастичне як метод і жанр.

Класифікації хронотопів, як правило, охоплюють тільки один визначений М. Бахтіним типологічний рівень – хронотопи зображеного світу. При цьому питання, пов'язані зі специфікою кожного з рівнів (хронотоп зображеного світу, хронотоп автора, хронотоп читача), можуть бути предметом уваги у дослідженнях темпоральності та художнього часу (наприклад, взаємодія часових осей оповіді й

подій; часу сюжету й часу фабули; концептуального часу дійсності героїв і перцептуального часу об'єктів у фіктивній системі відношень) або художнього часу й просторовості (співвідношення просторової архітекτονіки тексту й «художнього простору» оповідача чи персонажів; співвідношення сюжетного й фабульного просторів).

Різні аспекти смислоутворення як підстава для типології хронотопів і моделей художніх часопросторів, крім того, визначають й особливості термінології в межах відповідних літературознавчих дискурсів – метафоричність застосування термінів, домінування суб'єктивного критерію в їхніх означеннях. Наприклад, «деформації» часу й простору у сучасних дослідженнях часто називають основною ознакою «ірреального» хронотопу, але не кожна трансформація художніх часу й простору сприймається читачем як дивовижна, надприродна. Крім того, про фантастичність не йдеться в дослідницьких інтерпретаціях атемпоральності (ахронії) чи алокальності («чистий час», нульова координата простору) або у визначенні специфіки конкретних (визначених) й узагальнених (невизначених, абстрактних) часу й простору. Актуальним у контексті проблеми творення фантастичного є питання про роль позасюжетних елементів, оскільки частина дослідників, наприклад Д. Лихачов, позбавляють їх хронотопічності. Непереконливим є визначення деформації художнього часу й простору як невідповідності реаліям об'єктивної дійсності й визначальної характеристики хронотопів фантастичного, моделі яких формуються відповідно до жанрової специфіки художнього твору.

Визначення хронотопів одного художнього твору як «реального» чи «ірреального» або зіставлення однакових за формальними ознаками хронотопів різних художніх творів (архетипні хронотопи «дім», «дорога») функціонально близьке до антиномій двосвітів («свій» і «чужий») із відмінними часопросторовими моделями. Отже, поняття «реальний» хронотоп й «ірреальний» хронотопи є зручним при спрямуванні фокусу наукового дослідження на такий тип взаємодії структурно-семантичних площин й елементів, як фіктивна «реальність» й фіктивна «ірреальність» зображуваного.

## РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХИМЕРНОГО РОМАНУ

Визначивши особливий статус роману, М. Бахтін говорив про його «неготовність» як жанру, тобто перебування у процесі розвитку, що, з одного боку, зумовлює зменшення вірогідності «передбачити усі його пластичні можливості», а з іншого, – тільки наближує до розуміння процесу «становлення й росту жанрового кістяка літератури» [15, с. 609-611], який не може пояснюватися тільки боротьбою літературних напрямків і шкіл. Таким чином, роман презентує в літературі кардинально нову структуру, що, постійно трансформуючись сама, сприяє оновленню інших жанрів, які збереглися в літературі в «застиглій» формі.

Питання структурної жанрової усталеності роману актуалізується, як правило, у зв'язку з проблемою періодизації літературного процесу, при цьому деякі дослідники ставлять під сумнів існування жанрового канону [3]. Традиційно класифікація романів різних етапів розвитку літератури зводиться до визначення жанрового різновиду, зумовленого належністю твору до певного літературного напрямку, школи чи епохи (античний, вікторіанський, галантно-героїчний, готичний тощо), формою оповіді (епістолярний, у віршах, у діалогах тощо), функціональною настановою читача (жіночий, моралізаторський, розважальний тощо), особливостями поетики (алегоричний, відцентрований, гумористичний, документальний, доцентровий, комічний, міфологічний, пародійний, поліфонічний тощо) [27, с. 308-309] тощо.

Отже, проблема роману як жанру, про що свідчать результати аналізу літератури з цього питання, не втрачає актуальності, а шляхи її розв'язання пов'язані не тільки із визначенням своєрідності безпосередньо роману, аналізом розвитку його нових жанрових модифікацій, варіантів жанрової диференціації, наприклад жанрової дифузії, а ґрунтуються також на розумінні такої літературознавчої категорії, як жанр. Попри багатоманітність теорій<sup>2</sup>, звернемо увагу на одну зі стратегій визначення жанру – цілісний підхід, що передбачає

---

<sup>2</sup> Наприклад, окреслені в роботі: Бовсунівська Т.В. Теорія літературних жанрів. К., 2009. 519 с.

врахування його домінантних і змінних ознак. Так, М. Бахтін зазначав, що в жанрі, з одного боку, зберігаються елементи архаїки, а з іншого боку, архаїка зберігається у кожному індивідуальному творі певного жанру тільки завдяки її постійному оновленню. В. Головка розрізняє чинники, що забезпечують статичність і новизну жанру – жанроформівні (сюжетно-композиційна, часопросторова організація, тип оповіді) й жанротворчі (тип світорозуміння, жанрова домінанта) [46]. В. Тюпа звертає увагу на те, що «жанр визначається креативним потенціалом розгортання своїх інваріантних можливостей» [249]. М. Римар та В. Скобелєв зауважують що рухомість жанру очевидна, якщо розглядати його становлення «від архетипних первозасад через родові ознаки до видових» [204], а от стійкість – при аналізі становлення жанру в русі часу, історії. На думку Н. Бернадської, жанр є художнім цілим, у «якому взаємодіють домінантні (сукупність ознак, які охоплюють різні рівні твору – від тематичного до сюжетно-композиційного та мовного) й змінні ознаки (система гнучких і рухливих варіативних елементів структури)» [27, с. 238].

Н. Копистянська в структурі поняття «жанр» виділяє не дві, а чотири взаємопов'язані й взаємозумовлені сфери, що дозволяє визначати сталість жанру як загальнотеоретичного поняття (абстрактне розуміння жанру), змінність – у безперервному історичному розвитку й національній своєрідності, неповторність – в індивідуальній творчості. Запропонований дослідницею підхід, на наш погляд, є не стільки визначенням самої літературознавчої категорії, скільки спробою описати сучасні підходи до визначення жанру в цілому й на цій основі окреслити методику дослідження жанру. Адже визначені понятійні сфери не перебувають в ієрархічному підпорядкуванні й не містять якісної оцінки. Згідно із поглядом Н. Копистянської, методика дослідження жанру, жанрових різновидів модифікацій може передбачати врахування тільки однієї чи кількох сфер, але часто це призводить до неповноти висновків або появи дискусійних питань, якщо опонент враховував інші аспекти поняття «жанр». Цього можна уникнути, якщо дотримуватися певної логіки й брати до уваги компоненти кожної понятійної сфери.

Цілком логічна схема натомість не містить чіткого визначення складників кожної понятійної сфери, їхнього термінологічного означення, що, з іншого боку,

дає певну свободу в трактуванні відповідно до обраного методологічного підходу. Наприклад, в описі першої сфери, попри констатацію наявності «відносно стійких принципів організації всіх змістовних і формальних жанроформуючих компонентів в неподільне естетичне ціле» [105, с. 32-34], характеристики самих принципів немає. За умови їхнього чіткого визначення, запропонована Н. Копистянською схема може бути продуктивною для кваліфікування жанрових особливостей химерних романів 2-ї пол. XX ст., оскільки передбачає врахування «взаємозв'язку, взаємопереходів, взаємозумовленості, взаємозалежності» [Там само] усіх чотирьох сфер поняття жанр із послідовним розрізненням і диференціацією кожної з них. Наприклад, як явище національної літератури у межах «блокованої» культури, парадигма химерних романів охоплює індивідуально-стильові варіанти з домінантою комічного чи містичного, при цьому вона тісно пов'язана із загальносвітовим літературним процесом (естетика «магічного реалізму»), екзистенціалістським філософським мисленням, під впливом якого формується втілена у хронотопі нова концепція часу й особистості. Таким чином, при аналізі жанрових особливостей химерного роману варто звернути увагу на такі аспекти: окреслити загальнотеоретичні положення про роман як жанр; визначити трансформації його структури в межах певного історичного періоду в національній літературі на прикладі романів О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...», Є. Гуцала «Позичений чоловік», В. Земляка «Лебедина зграя» й «Зелені млини», В. Шевчука «Дім на горі», а також описати специфіку хронотопу химерного роману з огляду на функції фантастичного в його структуруванні.

## 2.1. Жанрова специфіка роману в контексті загальнотеоретичної проблеми жанру

Складність розуміння жанру роману як загальнотеоретичного поняття є, певною мірою, наслідком запропонованого М. Бахтіним розуміння його як незавершеної форми [15, с. 645]. У доповіді «Роман як літературний жанр» науковець акцентує увагу на трьох принципових для розуміння природи роману взаємопов'язаних аспектах: стилістичній тривимірності, докорінній зміні часових координат літературного образу й максимальному контакту із сучасністю в його незавершеності як новій зоні побудови літературного образу. Зображення сучасності як життя без початку й кінця в сучасному романі свідчить про його генетичну спорідненість із народною сміховою творчістю й парадигмою «серйозного сміхового» [Там само, с. 626]. З іншого боку, сміхова основа містить потенціал «вільного експериментального вимислу» [Там само, с. 629-630], що сповна реалізувався у меніпейній сатирі. На сучасному етапі розвитку літературознавства поняття «меніпейна сатира» й «меніпея», як правило, розмежовуються відповідно як один із античних жанрів і жанровий архетип або протожанр<sup>3</sup> різних літературних епох, поява якого знаменувала, з одного боку, розклад національних легенд і руйнацію етичних ідеалів, а з іншого, – руйнацію «епічної й трагічної цілісності людини та її долі» [15, с.134-135]. Типологічна спорідненість української постмодерної прози із меніпеєю стала предметом дослідження сучасних науковців [31], але й у химерному романі її ознаки також можна визначити. Ідеться про «виняткову свободу сюжетного й філософського вимислу», функцію фантастики як інструменту пошуку, провокування і випробування правди; порушення загальноприйнятого в сценах скандалів, ексцентричної поведінки; використання вставних жанрів [14, с.135-137]. Для химерного роману характерною є така ознака хронотопу-універсуму, яку М. Бахтін називає «трьохплановою побудовою: дія й

---

<sup>3</sup> Наприклад: Бовсунівська Т.В. Теорія літературних жанрів. К, 2009. С. 398-402; Бойченко О.В. «Московіада» Юрія Андруховича як мономіфологічна меніппея. *Питання літературознавства*. Вип. 10. Чернівці, 2003. С. 22-29.



діалогічні синкризи переносяться із землі на Олімп і в пекло» [15, с. 131]. Актуалізація периферійних хронотопів як ірреальних, фантастичних здійснюється буквально, наприклад, хронотоп Небес як місця перебування Бога у романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу....», або імпліцитно через хронотопи обраних героїв чи особливих психологічних станів. З іншого боку, риси меніпеї у химерному романі пояснюються жанровою дифузією, причини якої окреслював також і М. Бахтін у контексті роботи «Проблеми поетики Достоевського».

Входження у структуру роману неготового теперішнього, спрямованого у незавершене майбутнє, визначає й специфіку формального автора твору й образу людини у ньому. Формальний автор, на переконання М. Бахтіна, потрапляє в один ціннісно-часовий вимір із зображуваним світом, що дозволяє авторському слову вступити в діалогічні взаємовідношення й гібридні поєднання зі словом героя. З цього погляду «концепція особистості» є важливою жанротвірною ознакою роману, що продемонстровано в деяких методологічних підходах<sup>4</sup>.

Отже, окреслимо певні положення теоретико-літературної проблеми автора у зв'язку із визначенням жанрової специфіки химерного роману.

М. Римар та В. Скобелєв пропонують розглядати жанрову структуру як безособистісний і безіндивідуальний інваріант, що внаслідок системності й структурності творить свого автора як певну модель «ставлення до реальності, у межах якої конститує себе особистість автора конкретного твору» [204, с. 127]. На підставі цього типологія жанру передбачає типологію «концепованого автора» (Б. Корман), з яким пов'язана визначеність жанрової форми: «цей тип особистості є певним типом структури твору, який ніби просвічує і крізь усю конкретику жанрового буття, і крізь усі рівні художньої індивідуалізації» [Там само]. Жанрова структура, хоч і пов'язана з «типом особистості», є певним орієнтиром, вихідною умовою художньої цілісності, сферою тяжіння до певного центру. У її структурі розрізняються внутрішні фактори художнього твору (домінанта), що зумовлюють

<sup>4</sup> Детальна характеристика у порівняльному аспекті різних методологічних підходів до визначення жанру й роману як жанру зокрема подається у роботах таких українських дослідників, як: Бернадська Н.І. Український роман. К.: Академвидав, 2004. 368 с.; Бовсунівська Т.В. Теорія літературних жанрів. К., 2009. 519 с. та деяких ін.

взаємокоординацію та стабілізацію конструктивних компонентів його форми [126] і т. зв. носії жанру, до яких можна віднести суб'єктну організацію оповіді; мовленнєвий стиль; хронотоп; асоціативне тло, що забезпечує зв'язок тексту із позатекстовим середовищем й емпіричного читача [204].

Зауважимо, що визначення й аналіз конструктивних елементів форми як можуть бути важливими аспектами також у дослідженні фантастичного. У роботі «Фантастика та футурологія» С. Лем говорить про необхідність оцінювати хронотоп («структуру об'єктивно представленого світу») з позицій верифікації на схожість або відмінність із реальними подіями, що натомість не є кінцевим етапом роздумів про жанр. Більшої ваги набуває визначення властивостей структури, тобто чи є вона фантастичною в цілому, чи включає елементи фантастичного [128]. Цілком очевидно, що при визначенні фантастичного автор як носій концепції не потребує верифікації на пробабілізм (вірогідність), проте він і не набуває статусу «божественної всемогутності», а у тексті може реалізувати різними й часом непослідовними локалізаціями. С. Лем не заперечує можливості співвідношення різних частин тексту із носіями мовлення за ступенем виявлення в тексті або за стилем, проте зауважує, що воно можливе тільки з позицій читача відповідно до правил, які пропонує автор «у протидії, за згодою чи внаслідок наявної традиції» [128]. Аргументація дослідника актуальна не тільки тому, що заперечує винятковість літературознавчих підходів до вивчення фантастичного, а й тому, що дозволяє осмислити функції наративності. Попри усталене в літературознавстві розуміння взаємозумовленості авторської інтенції та наративної функціональності художнього твору за умови врахування тільки мовленнєвого критерію наратор «позбавляється» власної автономності. На думку Л. Мацевко-Бекерської, умови для такого підходу створюються, якщо фікційний світ літературного твору інтерпретувати як вторинний. Якщо ж виходити з позиції, що художній світ є первинним та естетично вартісним, то мовлення наратора «власною компетентністю переважає всезнання автора» [149]. Аналіз розповідних інстанцій має здійснюватися із врахуванням специфічного контексту, який пов'язується з ними, тому будь-яка модифікація розповідної інстанції зумовлюється індивідуальним стилем

письменника. Отже, з одного боку, наратор проектує читацьку рефлексію, створює у свідомості читача уявлення про стиль, а з іншого боку, наративна стратегія виявляє безособистісні чинники «розвитку літератури на всіх рівнях асиміляції культурного контексту з творчо-рефлексійними потенціями окремої особи» [149]. Так, А. Кравченко звертає увагу, що ліризація оповіді не є визначальним жанровим критерієм для химерного роману [113, с. 15]. Схожі результати дає й аналіз інших прозових жанрів 2-х пол. XX ст., наприклад, у роботі В. Жукової «Жанрові модифікації української повісті 1950-1960 рр.» оповідна тональність, близька до тональності народних оповідачів, визначається одним із чинників впливу на жанрову ідентичність [68, с. 17]. Наратив як результат авторської діяльності та мислення, що відбиває надособистісний досвід, оцінюється «емпіричним читачем» як цілісне поєднання у контексті особливих смислів, що становить певну проблему для дослідника. Показовою у цьому плані є проблема контекстуального розрізнення тих текстових площин, які фіксують різноголосся [149].

З одного боку, визначення функціонального навантаження модифікацій розповідних інстанцій у химерних романах може здійснюватися з урахуванням особливостей індивідуального стилю письменника й специфічного контексту, що впливає й на формування уявлення про їхній хронотоп, оскільки творення фантастичного пов'язане з особливою стратегією, яка «передбачає вибудовування акту викладання на основі фікції та нереального світу» [197]. З іншого боку, аналізуючи наратив химерного роману з позицій «пам'яті жанру», варто врахувати вплив ретроспективного переосмислення жанрової традиції. Її втілення на різних рівнях художньої структури відбиває історично-культурну епоху й національні традиції. Так, за спостереженнями Б. Іванюка, у сучасній літературній практиці основною фігурою пам'яті про жанр стає алюзія. Вона дозволяє постмодерністській свідомості конструювати «об'єкт рефлексії для її ігрової деконструкції» [77].

У химерній прозі, на нашу думку, алюзія реанімує авторські настанови, які «повертають до життя канонічний (закріплений за ними) комплекс засобів їхнього формального утілення» [96, с. 36-38], і творить контекст, що інтерпретує об'єкт художньої рефлексії відповідно до авторської поетики. Прикладом цього є особлива

інтенція оповідача з народу як одна з модифікацій нараторської інстанції, яку не можна визнати домінантою ані в цілому комплексі химерних романів, ані у творі окремого письменника. Так само трансформацій зазнають і хронотопи, які в контексті української й світової культурної й літературної спадщини інтерпретуються як традиційні (архетипні), наприклад, хронотоп пророчої зустрічі, хронотоп Небес як локація Бога тощо.

Дискусійні питання жанрової структури й функціональності її компонентів, проаналізовані вище, безпосередньо пов'язані з орієнтацією теоретичної парадигми сучасного літературознавства на «романне слово», що не знімає з порядку денного питання про «концепцію особистості»: «зображення людини як приватної особи вважається жанротворчою ознакою роману, незалежно від епохи чи літературного напрямку» [27, с. 274]. Зазначимо, що і М. Бахтін, визнаючи неприйнятність гегелівської філософії жанрів, констатував, що внаслідок входження сучасності людина набуває ідеологічної та мовної ініціативності, що, своєю чергою, змінює характер літературного образу [15, с. 599-600].

Позиціюючи бахтінський («романне слово») і гегелівський («романний зміст») підходи, Н. Бернадська доходить висновку про доцільність аналізу при визначенні жанрової специфіки роману як формальних ознак, так і врахування сучасної філософської антропології, для якої роман стає своєрідною дослідницькою лабораторією [27, с. 270-274]. Отже, крім естетичних, роман задовольняє гносеологічні потреби людини, що забезпечує йому особливу культурну нішу. Так, зміна філософської парадигми позитивізму із трактуванням індивіда як складної системи, що «підтримує себе завдяки взаємодії із зовнішнім світом», на нову в ХХ ст., що досліджує людину і як соціальну, і як метафізичну істоту, на думку М. Бернадської, дозволяє вийти у побудові теоретичної моделі жанру роману за межі досвіду реалізму.

У контексті дослідження химерного роману треба звернути увагу не тільки на художній універсум, що може й не включати експліцитні форми трансцендентного як специфічні хронотопи, а й функції трансформованих авторських формально-жанрових масок (М. Бахтін), що визначають авторську позицію бачення життя й

позицію для публікації цього життя [14, с. 658], є носіями авторської концепції особистості.

Так, А. Андреев вважає, що дослідник має брати до уваги усі концепції особистості художнього твору, але суттєве значення має певний інтегровальний первень, який не є компонентом особливої структури жанру роману, оскільки жанрові різновиди реалізуються через стиль [3]. У зв'язку з питанням про художню цілісність (метод, рід, метажанр) і художнє ціле (роман, повість, новела тощо) дослідник зауважує, що розуміння поняття «методу» охоплює і стадіально-індивідуальну сторону його змісту (історично конкретні типізації особистості), й історико-типологічну, яка в сучасній теоретичній літературі неправильно позначається як «модус художності». На його думку, модус художності є відношенням «персоноцентричної валентності до художності», що «втілює ставлення до пристосування в процесі перетворення людини на особистість» [2, с. 64]. При цьому роман тяжіє до естетичного, репрезентованого ідилією, героїкою, драматизмом і трагізмом, відтворює діалектично пов'язані суперечності в їхньому розвитку й, відповідно, у своєму становленні проходить такі стадії, як роман подій, роман характерів, роман ситуацій, роман гносеологічний.

У «романі подій» переважає чуттєве докультурне сприйняття, структурною одиницею є зовнішня подія, а структуру персонажа утворюють односпрямовані, але ще не духовні ознаки. Структурною одиницею «роману характерів» є людина, а центром уваги стають духовно-моральні вади й переваги. У «романі ситуацій» структуроутворювальними є екзистенційні події вибору, що або дозволяють особистості проявитися, або нівелюють її. У змісті «романів гносеологічних» ядро структури утворює процес (само)пізнання, а його формальною ознакою є поєднання образної й понятійної системи мистецтва і науки, що не мають суперечити одна одній. Проте не тільки «тип роману» визначає його жанрову модель, а й такі змістовно-формальні компоненти, як «тезисність – розгорнутість», «внутрішня класифікація типів романів» (жанрові різновиди) за морально-соціальною чи морально-духовною проблематикою, типами героїв і конфліктами [2, с. 60].

Ц. Тодоров звернув увагу, що підґрунтям розрізнення модусів є характеристика типу героя залежно від співвідношення з читачами й законами природи й суспільством, категорія правдоподібності, протиставлення інтелектуального й особистісного первнів, інтровертності й екстравертності [241, с.14-15].

Зауважимо, що в українському літературознавстві теорію модусів розвиває Я. Поліщук, який пропонує враховувати жанрово-стильову домінанту (комедія, романс, трагедія, іронія), а також дає характеристику химерного роману з огляду на цю особливість, вписуючи в модус іронії. Цей аспект буде докладніше розглянуто далі, оскільки теоретизування науковця передбачають врахування національних історико-літературних тенденцій.

Отже, повертаючись до тези Н. Копистянської, з якої було розпочато міркування про природу жанру роману в цьому розділі, щодо узгодження в розумінні поняття жанру «сталого» й «змінного» через визначення у ньому взаємопов'язаних і взаємозумовлених значеннєвих сфер-спіралей, зазначимо, що й на рівні термінологічної абстракції це не завжди можливе, адже проаналізовані у дисертації теоретичні моделі жанру є не універсальними, а методологічно обґрунтованими, що не виключає визнання авторами того факту, що жанр є типологічним критерієм і регулятором літературної спадкоємності. Наприклад, В. Головка стверджує, що жанр як літературознавча категорія є діалектичною єдністю жанроформувальних і жанротворчих чинників, що «виявляються в типі художньої конструкції, яка історично склалась, яка «опредмечує» певний тип проблематики, певну естетичну концепцію дійсності» [46].

Констатація амбівалентності природи жанру характеризує цілісно-системний підхід, який з огляду на проблему дисертації видається найпродуктивнішим для визначення жанрових особливостей химерного роману та його хронотопу. М. Гіршман писав, що мистецький твір містить множинність можливостей, історично конкретна реалізація яких відбувається в певній культурі [43].

Визначення універсальної жанрової структури можна визнати непродуктивним, якщо розуміти жанр як момент «безпосереднього переходу змісту

в форму в художньому творі», момент «відокремлення змісту від плану вираження» [3], а не різновид художнього цілого. Проте літературний жанр може інтерпретуватися і як усталена на певному історичному етапі в певному культурному контексті конструкція або структура (тип літературного твору), особливості якої є типологічним критерієм для систематизації літературного матеріалу [135, с. 406-407]. Такий підхід продуктивний, якщо йдеться про відносно стійкі жанрові структури, але з огляду на те, що вони фіксуються з позицій дослідницької методології й оцінюються з урахуванням актуальної читацької рецепції, йдеться уже про інший рівень конкретизації – історичної, національної, індивідуально-авторської, проаналізований у певному дослідницькому ракурсі (концепція особистості, хронотоп, суб'єктна організація оповіді, стиль).

Теоретична модель жанру роману, відповідно до якої будуть визначатися особливості хронотопу химерного роману в нашій дисертації, ґрунтується на визнанні за романним художнім мисленням поліфонізму, тяжіння до вивчення суперечностей в їхніх причинно-наслідкових зв'язках (В. Андреев). При цьому актуалізація досліджуваних романістом проблем відбувається з позицій «незавершеного теперішнього» (М. Бахтін), що демонструє складність і глибину концепції особистості. Поліфонізм роману є похідною хронотопічності всіх рівнів художнього світу: «у хронотоп автора входить хронотоп слухача, який автор намагається передбачити й до якого він звертається своєю оповіддю» [15, с. 504]. Саме хронотоп роману із властивою йому «злободенністю» є одним із важливих компонентів, що впливають на його рецепцію. Часове віддалення від об'єкта студіювання може бути корисним: наприклад, розуміння концепції особистості «блокованих культур» набуває глибини саме з часом, коли розширюються горизонти читацької й дослідницької рецепції, у тому числі внаслідок осмислення хронотопу й особливостей його художнього освоєння.

Поняття «концепція особистості», у цьому ми погоджуємося з В. Андреевим, як вираження особливої єдності героя й автора, що характеризує й поліфонічну картину романного світу, у художньому творі є формою існування різноманітних ідеологій (філософської, морально-релігійної, національної тощо). Унікальним

способом реалізації ідеології із запитувальним онтологічним статусом, що втілює прагнення трансгресивного прориву до Іншого, є фантастичне. Цей, за словами О. Михайлова, художньо-емпіричний інструмент метафізики «маніфестує поліонтичність» світу, дозволяє порівнювати різні його «реальності», досліджувати межі буття [153]. Концепція особистості реалізується певними стратегіями художньої типізації, одним зі способів утілення якої є хронотоп [3, с. 56]. Аналіз хронотопу роману з цих позицій дозволяє вбачати його основну жанрову функцію у зображенні особистості «як хронотопного суб'єкта, що звертається до певного історичного моменту й реагує на нього» [118]. Це момент «незавершеного теперішнього», який позначає висвітлення подій як історичних, так і фантастичних.

Функціональність фантастичного як художнього засобу й хронотопу інтегрується при фіксуванні особливих часопросторів перетину природного й надприродного, реальність яких викликає сумнів реципієнта. Для розрізнення таких часопросторів у роботі пропонується використовувати поняття «ірреальний» хронотоп. Рецептивна інтерпретація хронотопу як «ірреального» здійснюється на основі дихотомічного зіставлення з фіктивно реальними часопросторами – «реальними» хронотопами. Отже, специфіка художнього освоєння хронотопу, що забезпечується зміною на різних історичних етапах уявлень про реальне й нереальне, природне й неприродне, також може бути об'єктом літературознавчого дослідження.



## 2.2. Жанрово-стильова своєрідність химерного роману

Уживання понять «химерність», «химерний стиль», «химерна проза», «химерний роман» усталилося в сучасній науці, про що свідчить їхнє частотне використання в текстах підручників, довідкових видань, дисертацій: Н. Бернадська «Український роман : теоретичні проблеми і жанрова еволюція» (2004); Л. Шестопалова «Специфіка антропонімів у химерній прозі (на матеріалі творчості В. Дрозда)» (2006); І. Приліпко «Системотворчі моделі ідіографії Валерія Шевчука» (2006); О. Стужук «Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури XIX – XX ст.)» (2006); Н. Козачук «Поетика української інтелектуальної прози 1960-90 рр.» (2007); О. Горлова «Народ як протоперсонаж епічного висловлювання (на матеріалі романної прози Валерія Шевчука)» (2008); О. Карпова «Демонологічний дискурс прози Валерія Шевчука» (2008) тощо.

На сьогодні залишається актуальним питання жанрового означення цілого корпусу романів 2-ї половини XX ст. з огляду на відсутність чітких параметрів щодо дефініції їхньої жанротворчої основи й дискусійність проблеми химерного стилю як специфіки цих творів.

Як літературні критики, що брали активну участь в дискусії 80-х років, так і сучасні науковці висловлюють думку про неточність визначення «химерний», називаючи химерну прозу різновидом філософської прози, що формується на ґрунті «своєрідно осмисленої національної літературної традиції, фольклорних джерел» [113], або різновидом міфологічної течії (М. Ільницький) [82, с.238], фантастичної або «умовно»-фантастичної (Р. Гром'як) [135], химерною течією в українській прозі постмодернізму (М. Наєнко) [159]. І. Приліпко пропонує «химерну прозу» «вважати окремою художньою системою, уникаючи таких термінів, як „стильова течія”, „напря́м” чи „жанр”» [187]. З іншого боку, ще на початку 80-х років А. Погрібний констатував, що хоча «чудернацький термін» досить умовний і прикладається до різних творів, але жодне з застосованих варіантів визначення «не є точною і повною відповідністю визначенню „химерний“» [178].

Отже, констатуємо, що узвичаєне на цьому етапі розвитку літературознавства термінологічне означення «химерний» застосовується на позначення різних за стилістичною палітрою художніх творів, що з'являлися протягом двох десятиріч років, починаючи з 1958 року, коли побачив світ роман О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу». Проте в пошуках часових меж зародження химерної прози, треба враховувати, що основою зазначеного роману став сценарій казково-героїчної кінокомедії, написаної на замовлення кіностудії ще в 1945 році. Віднесення роману до химерної прози відбувається на тій підставі, що це – фактично єдиний на час своєї появи твір, стрижнем поетики якого є умовність, зокрема про це говорить А. Кравченко [113, с. 90]. З іншого боку, у літературознавстві поширена думка про те, що відправною точкою химерної прози є роман В. Земляка «Лебедина зграя», у якому вперше яскраво проявилися типологічні ознаки «химерності» (А. Кравченко, М. Ільницький та ін.). Крім того, до творів, у яких «химерність» також проявилася яскраво, відносять 2-гу частину дилогії В. Земляка «Зелені млини» (1976), твори В. Міняйла «Зорі й оселедці» (1972), «На ясні зорі» (1975), роман Є. Гуцала «Позичений чоловік» (1981). В інших творах, що зараховано до парадигми химерності, проявляються також виразні індивідуально-стильові особливості письменника, що дозволяє уточнювати визначення романів: так, твір П. Загребельного «Левине серце» визначається як іронічно-«коментувальний», Р. Федоріва «Жбан вина» – історико-«легендний», Ю. Щербака «Хроніка міста Ярополя» – гротесково-фантастичний, Вал. Шевчука «Дім на горі» – міфологічно-поетичний тощо [124].

У сучасній теоретичній літературі, що висвітлює різні аспекти жанрової природи химерної прози, можна визначити низку актуальних проблем, означених ще в перших літературно-критичних дискусіях середини минулого століття. При цьому проблемність досліджень, як правило, зумовлена порівнянням химерних романів з іншими творами, належність яких до певної художньої парадигми також певною мірою є дискусійною (твори реалістичні, фантастичні, твори магічного реалізму, постмодерністські тощо) в діахронному чи синхронному аспектах. Результати цих досліджень дозволяють констатувати, з одного боку, вплив на

формування поетики химерних романів попередніх традицій (сміхова культура, низове бароко, гоголівські мотиви тощо), а з іншого, – формування зародків наступної (постмодерністська література).

Уже на першому етапі дослідження химерного роману, який за часом збігається з появою самого художнього явища, орієнтовно 60-80-ті роки, і реалізується в основному як критичний дискурс у форматі літературно-критичних дискусій на сторінках популярних періодичних видань («Літературная газета», журнал «Дніпро» тощо) увага науковців зосереджена на проблемі т.зв. вторинної (відкритої) умовності. Зауважимо, що докладно цей період дослідження химерної прози проаналізовано й висвітлено в статтях, дисертаціях і монографіях таких сучасних дослідників, як О. Колодій, А. Горнятко-Шумилович, В. Чайковська, М. Барабаш та ін., тому звернемо увагу тільки на аспекти, пов'язані із дихотомією «реального» й «ірреального» хронотопів. Зазначимо, що проблема функціональності вторинної умовності у химерному романі аналізується відповідно до сформованих концепцій фантастичного як носія певного сигналу й самодостатнього явища («змістової», «кінцевої» фантастики), при цьому перший підхід у визначенні специфіки поетики химерного роману переважає.

З іншого боку, химерний роман досліджується і як різновид фантастичного жанру, що в контексті припущення про необхідність визначення фантастичного з урахуванням онтологічного й епістемологічного аспектів в аналізі художніх текстів також може бути продуктивною стратегією.

### 2.2.1. Фантастичне у контексті проблеми жанру й стилю химерного роману

Проблема вторинної (відкритої) умовності була центральною в дискусії І. Фрадкіна і Т. Мотильової, що велася на сторінках журналу «Вопросы литературы» в 1959 році. Крім того, у шістдесятих роках з'явилася низка статей і монографій, присвячених співвідношенню в художньому творі реалізму й умовності, наприклад М. Щеглова «Реалізм сучасної драми», П. Масленикова «Реалізм чи умовність», В. Розумного «Про природу художнього узагальнення», Н. Малахова «Про правду й правдоподібність», Ю. Манна «Художня умовність і час» тощо. У ході численних суперечок було сформовано кілька підходів, серед яких, за визначенням А. Михайлової, найпродуктивнішим став такий: умовність – це один зі способів образного узагальнення, специфічний для мистецтва в цілому, реалізму зокрема [Цит. за: 113].

Проблема, що актуалізується на перетині питань про жанрову специфіку химерного роману й специфіку засобів умовності в літературі, досліджується у монографії А. Кравченка «Художня умовність в українській радянській прозі» (1988). Автор створює теоретичний апарат, що дозволяє визначити низку важливих для розуміння жанрової природи химерного роману особливостей і на рівні філософської концепції, і на рівні творення характерів, і на рівні відтворення просторово-часових параметрів. Дослідник вказує специфічну для філософських романів 70-80-х років ХХ століття, до яких відносить химерну прозу, називаючи її також течією, двопланову розповідь, особливий фольклорний тип художності й зумовлений цим універсальний синтез прозового тексту, при цьому зауважує, що умовність треба трактувати, виходячи саме з поетики роману [113].

А. Кравченко аналізує мотив випробування, що впливає на часопросторову структуру і реалізується через засіб дублювання, потроєння чи помноження ситуації за умови участі в ній різних осіб. Крім того, дослідник вказує, що для химерних романів характерні узагальнені обставини, які «цілковито підпорядковані розкриттю того чи іншого образу, проясненню й випробуванню закладеної в ньому ідеї» [113,

с. 120]. Наявність ірреального плану зображення у монографії «Художня умовність в українській радянській прозі» пояснюється автором кількома причинами, зокрема:

- посиленням ліричного струменя в прозі, що переміщує увагу письменника на дослідження внутрішнього світу героя (філософська типізація). Кожна ірреальна ситуація, в якій опиняється герой, підкреслює одну з важливих для втілення ідейної концепції твору його характеристик як особистості: «прийом філософської типізації принципово умовний, оскільки не психологічно правдоподібний образ породжує ідею, навпаки – філософський задум роману «програмує» характер» [113, с. 115].

- інтелектуалізацією сучасної прози, завдяки чому письменник отримує «додатковий» інструмент для активізації уваги читачів. При цьому читацька аудиторія не обов'язково має бути високоінтелектуальною й ерудованою, більшу вагу має здатність читача образно мислити. Ірреальність – це можливість створити таємницю, загадку, яку читач розв'язує в процесі ознайомлення з твором.

- прагненням не тільки розповісти про сучасне життя, але й провести паралелі з історією окремого народу, людства, створити «загальнолюдське звучання» [Там само, с. 75] тощо.

Другий етап у вивченні жанрово-стильових особливостей химерного роману, що умовно можна назвати сучасним, починаючи з 90-х років ХХ ст., охоплює період «переорієнтації» й становлення критичного й теоретичного дискурсу на нових художньо-естетичних позиціях. У цьому дискурсі, знову ж таки з урахуванням теми нашого дослідження, умовно можна виділити два напрямки. Дослідники першого напрямку орієнтуються на теоретичні позиції, визначені А. Кравченком, й аналізують функції засобів умовності в художньому перетворенні реальності й створенні певної моделі реальності, особливого просторово-часового континууму. Наприклад, А. Горнятко-Шумилович застосовує чотирирівневу класифікацію умовності для дослідження прози Вал. Шевчука, конкретизує типові засоби умовності на кожному з рівнів – концептуальному, характерологічному, ситуаційному й оповідному. Варто звернути увагу, що аналізовані дослідницею рівні не ієрархічно залежні, а відцентровані навколо ідеї, концепції (філософської,

світоглядної). Так, двопланова розповідь, що полягає у поєднанні «конкретно-образного відтворення дійсності і глибокого ідейного підтексту» (рівень концептуальний), зумовлює появу «химерних» характерів («персонажі-ідеї»), які також набувають умовних рис. Ідеалізовані герої потрапляють в умовні обставини, що висвітлюють «запрограмовану» ідейну домінанту, причому насамперед ідеться про ситуації випробування й вибору.

А. Горнятко-Шумилович диференціює поняття «умовність» і «химерність», оскільки «химерна» форма передбачає використання як засобів вторинної умовності, так і засобів гумору, що є своєрідним інструментом дослідження злободенних проблем сучасності, парадоксальним чином наближують читача до реалізму й життєвої правди [50]. На підставі того, що засоби «химерності» виконують не розважальну, а філософсько-пізнавальну роль, твори Вал. Шевчука можна, на думку дослідниці, віднести до «неохимерності». Це свідчить про еволюцію химерного роману від сміхової барокової стилістики до філософської, інтелектуальної.

Отже, умовність, що є одним зі складників химерності, розглядається як деформація життєподібних форм з метою актуалізації злободенних проблем і складних філософських питань. Звернемо увагу, що таким чином функції умовності визначають і деякі інші сучасні дослідники, хоча не завжди створення «загальнолюдського звучання» засобами умовності визначається жанровою характеристикою саме химерної прози. Наприклад, Н. Козачук проводить межу між інтелектуальною та химерною прозою: «адже химерна проза прагне перш за все розважити читача, тоді як інтелектуальна – приховати, завуалювати глибокий зміст, змусити читача замислитись» [101, с.11]. На цій підставі твори Вал. Шевчука дослідниця кваліфікує як інтелектуальний жанровий різновид прози, проте у підрозділі дисертації «Реальне та ірреальне, раціональне та ірраціональне в інтелектуальній прозі» (2008) це співвідношення трактує в тому ж ключі, що визначав А. Кравченко щодо роману химерного: ірреальне сприяє відтворенню «світоглядних особливостей сучасної людини культури» [101].

Роздуми про природу інтелектуальної прози Н. Козачук привертають увагу з огляду на два аспекти, які останнім часом позначають теоретичний дискурс проблем художньої умовності. З одного боку, спостерігається заміна усталених теоретичних понять, таких як умовність, вторинна умовність іншими – фантастичне, ірреальне тощо. Уживання понять «реальне» й «ірреальне» часто термінологічно й методологічно необґрунтоване, що викликає сумніви в доцільності оперування ними, наприклад: «використання реального й ірреального допомагає письменникам створити ускладнену конструкцію, досягнути символічної глибини тексту» [101, с.7-8]. З огляду на твердження Н. Козачук про те, що ірреальне починає усвідомлюватися як фундаментальна ознака реального світу й виступає додатковим стимулювальним засобом інтелектуалізації літератури [101], можемо припустити, що йдеться про зображально-виражальні засоби, специфічні художні образи. Адже як ірреальні кваліфікуються видива, спомини-марення, символічні сновидіння, окремі образи, запозичені з національної чи античної міфології та демонології.

Інтерпретація як фантастичних таких художніх форм, що відбивають відповідні природні психологічні людські стани і є результатом складної взаємодії свідомості й підсвідомості, потребує додаткової аргументації. Наприклад, у художньому творі «сон» може бути елементом осмислення героєм щоденного досвіду, констатацією і своєрідним аналізом подій. Назвати такий елемент «ірреальним», специфічним для жанру інтелектуального або химерного роману чи новаторським для літератури XX ст. важко. Проте до сфери «ірреального» зображеного світу можна віднести елемент «сон», який розмикає внутрішній часопростір героя для читацької рецепції, стає елементом оприявлення трансцендентного – подією в зображеному світі, надає зображеному статусу особливого універсуму шляхом трансформації часопросторових параметрів.

Схожим шляхом міркувань іде Є. Фаріно, аналізуючи фіктивні елементи часопросторової структури художнього твору і зараховуючи до їхнього складу простори сну, мрій, міражів, галюційних картин. Ідеться про «умовність і фіктивність» спеціальних простору й часу, покликаних зруйнувати попередні системи умовності й запропонувати нові, що будуть спочатку сприйматися

читачами як «менш умовні» або «не умовні» [254, с. 376]. Таким чином, співіснування в мистецькому творі умовно «внутрішньої реальності» і «внутрішньої фікції» виконує важливу функцію – підсилення рангу «реальності», «невигаданості» першої й, відповідно, «умовності» другої, проте кінцевий результат взаємодії цих елементів зумовлюється правилами системи, у якій він моделюється, що впливає й на спосіб його інтерпретації реципієнтом. З огляду на це проблема фантастичного як жанротворчого чинника химерного роману включає питання про інтертекстуальність, адже формування художнього універсуму (хронотопу) цього типу літературних творів відбувається і через коди інших «усталених» систем, інтерпретація й трансформація яких, з одного боку, зумовлена включенням тексту «у великий світ життя культури» [204, с.115], а з іншого, – особливостями індивідуального прочитання автором тексту культури, але за жанровими законами роману. Крім того, актуалізується питання про стильову своєрідність химерного роману, оскільки йдеться про «стильову широту» (Т. Кохановська, М. Назаренко) за умови, що різноманітні комбінації елементів фольклору, міфопоетики, бурлеску тощо справляють на читача враження «химерного спотворення» [111].

Н. Зборовська вписує химерну прозу в межі постмодерного барокового світогляду, що зумовлює її полістилізм і комбінування «реалістичних, соцреалістичних, романтичних, символістських, карнавальних-фантастичних, романтичних, символістських, карнавальних-фантастичних, барокових, бурлескно-травестійних елементів» [70, с.372]. Відродження художності бароко символізувало «єдність народу й аристократії», у постсталінську епоху було формальним, «тобто повертався його динамічний характер мовлення, що приховував тугу за суспільними змінами, виражав прагнення оновлення національного життя за низької світоглядної спроможності цього оновлення» [Там само, с. 376]. Як вважає Н. Зборовська, «бурлескно-травестійна манера несвідомої котляревщини», яку обирали автори химерних романів, «у суміші з рококо маскували відсутність історичного світогляду», і позначилася надмірним захопленням формальними засобами: «письменники спокушаються художньою грою, втрачають себе в лабіринті пустопорожньої гри» [70, с. 372-373].



Я. Поліщук трактує химерну прозу за жанростильовою домінантою як прояв іронічного модусу, що був реакцією на соцреалістичний канон творчості, тобто уніфікацію людини й світу, однозначне ідеологічне впорядкування. На думку дослідника, химерний роман, що як справжнє літературне явище репрезентований «Лебединою зграєю» В. Земляка (1971), заявляє про себе в час згасання сатиричної поезії й пропонує «делікатніший і двозначніший спосіб комічної обсервації дійсності» [181, с.24]. До того ж, ця нова жанрова структура зазнає поступової еволюції: «якщо прозаїки-«химерники» починали від комічного обігрування більш-менш далекої минувшини (XVII століття в О. Ільченка або 1918-1920-ті роки у В. Земляка), то згодом вони взяли за теми з сучасності (П. Загребельний, В. Дрозд, Є. Гуцало, Вал. Шевчук), балансуючи на межі дозволеного, бо естетичні норми, утверджені іронічною прозою, категорично не збігалися з соцреалістичними нормами» [181]. Результат еволюційних жанрових змін не скасовує зв'язок химерних романів із попередніми традиціями. Так, В. Чайковська, зауважує, що «Енеїда» І. Котляревського є джерелом химерного роману, оскільки утвердила в українській літературі нові принципи художнього освоєння дійсності [266, с.79-82]. «Енеїда» як декларація українства із зорієнтованістю на досвід минулого дозволяла авторові продемонструвати неповновартість українського чинника в сучасному. Звернення до минулого за умови кодування відповідної інформації (наприклад, іронічного) було традиційною і доступною формою аналізу проблем сьогодення в умовах «блокованої» за радянських часів української культури.

Отже, типологічна спорідненість між химерними романами й поемою І. Котляревського пов'язана із наявністю кодування тексту, породження «прихованого» змісту, загадки, що потребує від читача інтелектуального напруження. Пародійність передбачає наявність принаймні двох текстів – основи й прототипу. Так, для українських читачів у свій час «Енеїда» І. Котляревського, що пародіювала однойменну поему Вергілія, стала «символічною проекцією до пошуку колективної тожсамості» [181, с. 19], роман О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу», своєю чергою, став своєрідною пародією на соцреалістичні романи, присвячені 300-літтю Переяславського договору 1654 року [70, с. 368]; роман з

трилогії Є. Гуцала – пародією на життє (за визначенням М. Жулинського); у романі В. Земляка «Лебедина зграя», на нашу думку, пародійно обіграно «проекцію пошуку колективної тожсамості», показану в концепції особистості роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу».

Іронія, що дозволяла на початковому етапі знаходити компромісні щодо офіційних світоглядно-естетичних догм варіанти розв'язання актуальних суспільних проблем і важливих художніх завдань, надалі вичерпує легітимні можливості «в балансуванні між багатозначною іронією та непоступливо-прямолинійною догмою» [181, с. 24], що й знаменує кризу химерного роману.

У дослідженні М. Павлишина розрізняються дві стильові тенденції в розвитку химерного роману – із тяжінням до комічного (О. Ільченко, В. Земляк «Лебедина зграя» та «Зелені млини», І. Сенченко «Савка», П. Загребельний «Левине серце», Є. Гуцало трилогія «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», «Парад планет») та містичного (Р. Іванчук «Манускрипт з вулиці Руської», Вал. Шевчук «Дім на горі»). При цьому гумор у творах першого напрямку інтерпретується як прояв конформізму, пов'язаного з комплексом національної меншовартості: «the element that above all is the medium for the dismissive, trivializing, and prestige-denying treatment of the history-folklore country complex» [292, с. 119]. Таке розуміння природи гумору продемонстровано й у деяких авторів, що вивчають химерні романи з позицій міфопоетики. Зауважимо, що дослідження коду міфологічного є перспективним не тільки з позицій пошуку генетичної спорідненості із попередніми традиціями, окреслення проблеми включеності української літератури 2-ї пол. ХХ ст. у загальносвітовий контекст, а й важливе для осмислення жанрової своєрідності химерного роману, оскільки дозволяє визначити особливості індивідуально-авторських варіацій архетипних образів, мотивів, тем.

Міфопоетика химерного роману становить інтерес насамперед у двох взаємопов'язаних аспектах: використання (інтерпретація й трансформація) традиційних міфологічних сюжетів й образів і творення авторського міфу. Урахування першого аспекту, підґрунтям якого зазвичай є розуміння химерної прози як своєрідної «поступки» у контексті соцреалізму, дає підстави оцінювати

результати художніх пошуків авторів як невдалі запозичення й художні прорахунки. Так, на думку М. Стеха, віджилі культурні стереотипи відтворюються у химерних романах через вплив усталених авторських міфологем, зокрема сформованого М. Гоголем міфу України, що між тим не скасовує осучаснення тем, переміщених у реалії повоєнної радянської України, напівфантастичної перспективи розповіді, майстерності форми та стилю [228]. «Неомалоросійський» колорит химерних романів забезпечується прив'язаністю тем і дії до провінційного сільського середовища, амбівалентним й насмішкливо-принизливим трактуванням своїх традицій, препарованими а ля Гоголь легендами про козаччину, суголосністю із неоімперським баченням історії, темою «російського-українського братерства» [Там само].

З огляду на те, що у химерній прозі іронія домінує як жанростильовий чинник, міфопроекція Гоголевої України набуває протилежного смислу, на чому наголошує зокрема М. Кушнерьова. Так, у романі О. Ільченка в образ мирославського «базарного моря» трансформується міфологема гоголівського ярмарку, а «її демонстративне вписування в структуру імперського світу реалізується через гоголівську «міфологему відвідин столиці», але у виразно зниженому контексті [120, с.160-161].

У творчості Вал. Шевчука репрезентований варіант авторської міфопроекції України, який, на наш погляд, не варто трактувати як «антигоголівський», як це зазначено в дослідженні М. Кушнерьової або в розвідці М. Стеха, виходячи у міркуваннях з тих самих положень, що й при аналізі роману О. Ільченка. Адже функції коду іронії, що характеризує твори із тяжінням до комічного, у романі Вал. Шевчука виконує код символів, що принципово для читацької рецепції, а не дослідницької. Так, М. Стех зауважує, що Вал. Шевчук у своїй творчості не тільки переосмислює канони національної культури, а й «вибирає шлях заперечення багатьох фольклоризованих Гоголевих стереотипів», зберігаючи «технічні засоби Гоголевого письма, збагачені елементами магічного реалізму, для пересадження на український ґрунт контекстів загальноєвропейської культурної спадщини» [228]. Не заперечуючи в цілому висновків М. Стеха й М. Кушнерьової, звернемо увагу на те,

що формування концепції людини й особливості індивідуального стилю Вал. Шевчука зумовлені осмисленням української барокової культури й спадщини українського поета й філософа Г. Сковороди, причому одним із ключових завдань є дослідження процесу «творення в Україні інтелігенції як духовної субстанції» [276, с.37] і тема творення еліт в загальносвітовому масштабі (роман «Дім на горі»). Ідеї гуманізму, християнської любові, закладені в образі Івана Шевчука, самотника, філософа, письменника й химерника, дійсно, не є локальними українськими, але своєрідність образності в романі безпосередньо зумовлена українським культурним контекстом. Насамперед ідеться про художнє освоєння Вал. Шевчуком сквородинівського принципу прообразності, що базується на філософській інтерпретаційній парадигмі дуалізму. Проте розмикання меж українського культурного контексту через входження в контекст загальноєвропейський і світовий як ідея характеризує не тільки твір Вал. Шевчука, а й твори О. Ільченка, Є. Гуцала. Головні герої романів «Дім на горі», «Козацькому роду нема переводу», «Позичений чоловік» як представники української еліти, що репрезентують різні її прошарки (воїнство, селянство, інтелігенцію), на наш погляд, рівнозначні в контексті ширшої, ніж комплекс національної меншовартості, проблеми збереження ментальності нації, адже конформізм чи нонконформізм героїв химерних романів також демонструє загальну тенденцію розвитку українського суспільства. Тому важко погодитися з А. Горнятко-Шумилович, яка стверджує, що у таких романах, як «Козацькому роду нема переводу...» О. Ільченка, «Позичений чоловік» Є. Гуцала, «Лебедина згряя» В. Земляка засоби «химерності» (сміх, народна фантастика, історичний колорит) «традиційно застосовуються для того, щоб забавляти, розважати читача», у той час як у Вал. Шевчука – це засоби «психоаналізу, пізнання людини, метафізики її душі» [50, с. 11-12]. Сміх, який, на думку А. Бергсона, переслідує «корисну ціль загального удосконалення» [23, с.19-20], і фантастика дозволяють химерній прозі закласти у межах «блокованої культури» основи для руйнації «усталених вартостей, звільнення від етосу» й «спонукає до радикальної ревізії форм» [181, с. 27].

Отже, стилістичне тяжіння химерних романів до гумору, з одного боку, й дивовижного, фантастичного, ірреального, ірраціонального, з іншого, у різних варіантах художнього кодування є проявами однієї тенденції, – заперечення в художній спосіб нав'язуваних «згори» в радянському соціуму цінностей, приховане через іронію, гротеск, символи чи озвучене прагнення зруйнувати або перебудувати усталені культурні, соціальні, політичні зв'язки, що супроводжується формуванням нової концепції особистості. Причому розквіт химерного роману як естетичного явища припадає на період соціально-політичної стабільності. Цей аспект цікавий з огляду на виведену з урахуванням «концепції особистості» В. Андрєєвим закономірність відповідності жанрів певним фазам суспільного життя: якщо новелістика розквітає на переходових етапах, пов'язаних із кризами, нестабільністю, то розвиток повісті, роману, іноді епопеї вимагає стабільності.

При цьому у химерному романі можна знайти приклади художнього втілення екзистенційних подій вибору, що розгортаються у метафізичній площині. Цей процес, у тому числі, зумовлений впливом екзистенціального філософського мислення із визнанням унікальності ірраціонального людського буття, посиленою увагою до емоційного й духовного стану особистості, пошуками шляхів збереження «Я», що на момент розквіту химерної прози не втратив впливу на суспільну свідомість як елемент герменевтичних, структуралістських, неофрейдистських, персоналістських концепцій. Ортега-і-Гассет писав: «Наше вище рішення, наш порятунок полягають у тому, щоб знайти свою самість, повернутися до згоди з собою, з'ясувати, наскільки щирим є наше ставлення до кожної та будь-якої речі. Не важливо, яким це ставлення може бути – мудрим чи дурним, позитивним чи негативним. Важливо, щоб кожна людина у кожному випадку думала те, що вона справді думає» [Цит. за: 226].

Формування такої концепції особистості передбачало застосування інших методів її пізнавального розуміння, зокрема через літературу, що закладає й основи нового типу художнього мислення, формування нового романного хронотопу, у якому відбиваються уявлення про ірраціональне й ірреальне, яке підсилювало, так само, як і апеляція до своєї й чужих культурних традицій, ранг «реальності»

зображеного. З огляду на зазначені аргументи, логічними видаються й спроби дослідників проаналізувати химерний роман у контексті світового літературного процесу 2-ї пол. XX ст., зокрема проведення паралелей із творами «магічного реалізму» й віднайдення типологічної спорідненості між художніми явищами української й світової літератури.

Розквіт химерної прози припадає саме на сімдесяті роки, коли популярності у всьому світі, у тому числі й серед читачів СРСР, набуває оригінальне явище латиноамериканської літератури – «магічний реалізм». У післямові до сучасного видання Є. Гуцала «Позичений чоловік» М. Слабошпицький пише: «Пояснюючи свої літературні пріоритети й наміри втікати від зужитих стильових прийомів, Гуцало оперує і «Буранним полустанком» Ч. Айтматова, й «Альтистом Даниловим» В. Орлова, й «Живою водою» В. Крупіна, й «Випадком із Маханіним» М. Євдокимова, й Маркесовими романами, й новелами Альберто Моравіо... Він не просто позиціонував себе як невід'ємний складник загального процесу – він і відчував себе нею» [56, с. 367]. Проте той факт, що представники химерної стилістичної течії були обізнані зі зразками прози «магічного реалізму», свідчить не про прямі наслідування, а скоріше, про продуктивність й універсальність художніх форм, що набувають поширення у 2-й пол. XX ст. Так, у «Порівняльному літературознавстві» В. Будного та М. Ільницького наводиться епізод зустрічі одного з авторів підручника із Василем Земляком, автором роману «Лебедина зграя»: письменник не приховував той факт, що читав роман колумбійського письменника Габріеля Гарсії Маркеса «Сто років самотності», але, за його словами, це відбувалося вже після того, як він написав свій роман [83].

Ю. Падар, аналізуючи програмові статті представників «магічного реалізму», робить висновок про наявність двох основних принципів «магічної» естетики, що реалізуються через різноступеневе комбінування фантастики та реальності й характеризують також українські химерні романи. По-перше, ідеться про звернення мистецтва до реальності в її первісній міфологічній основі, а по-друге, – про пошуки «автентичності, власного місця у великому й змінному світі, усвідомлення цінності власного існування та самостійного розвитку, повноцінності питомої культури» [72,

с. 399]. На думку дослідниці, типологічна схожість латиноамериканської й химерної прози полягає в тому, що фольклорні й міфологічні компоненти в їхній художній структурі поступово розширюють функціональні можливості: якщо спочатку фольклор є першоосновою для відтворення, калькування, то поступово перетворюється на конструктивний компонент поезики художнього твору.

Отже, у контексті дослідження жанрових особливостей химерного роману міфологізм може тлумачитися як авторська інтерпретація вторинних знаків-символів, не тільки збережених у фольклорі й пізніше трансформованих чи інтерпретованих, а й сформованих на різних етапах розвитку української культури авторських міфологем. Проте типологічна схожість двох літературних явищ проявляється на рівні поезики не тільки зверненням і переосмисленням первісної міфологічної основи реальності й авторськими пошуками автентичності, особливим структуруванням художнього універсуму як подвійної реальності (первинної й прихованої, побутової та фантастичної, їхнього співіснування і взаємопроникнення), а й ще низкою ознак. Серед них можна визначити також такі (спираємося на ознаки «магічного реалізму», сформульовані К. Кислициним [95]): уведення мотиву дива за умови збереження принципу життєподібності; викривлення просторової життєподібності (сон, зміщення між реальний та ірреальним); суб'єктивність і відносність часу, що має відбивати поетичне відчуття світу; систематична заміна погляду освіченої людини як носія високої культури поглядом примітивної людини, що інфантильно й безпосередньо сприймає первинну й приховану реальність; пояснення магічних мотивів здатністю автора й героя побачити реальність з певного ракурсу (діалог міфологічного, містичного й реалістичного типів свідомості); відмова від психологічного детермінізму; антиутопічність й антипрагматизм; національний, духовний, історичний досвід як мотивування сюжетних ситуацій і характерів, як культурний контекст оповіді; домінування екзистенціалістського світосприйняття.

Крім того, аналізуючи зв'язки химерного роману із творами магічного реалізму, варто взяти до уваги зауваження А. Ченеді, яка вважала останній методом «примирення полярних способів існування культури» [Цит. за: 150, с.51] в

суспільствах зі «змішаною» культурною спадщиною. Така функціональна спорідненість є підставою для розгляду явищ латиноамериканської та української культур як проявів загальнолітературної тенденції, що початково формується як прагнення «відновити в правах колективне міфічно-магічне світосприйняття і дозволяє презентувати світ як космічний колообіг у його загадковій, непояснюваній суті» [216, с.63], а надалі вписується в парадигму екзистенціалістського філософського мислення.

Принагідне для аналізу жанрових особливостей химерного роману спостереження щодо співвідношення міфологізму й екзистенціалістських ідей у романній структурі знаходимо в роботі Е. Годованної, присвяченій творчості Дж. Фаулза: «міфологізм виявляє себе в авторському прагненні створити багатозначний підтекст – романний рівень класичних архетипів. Екзистенціалізм – у реалізації становлення особистості, що проходить випробування „межовою ситуацією“» [45]. Можемо припустити, що у випадку химерного роману йдеться не тільки про роль міфологізму, а й фольклорних, барокових елементів у творенні контекстуального тла, що є наслідком прив'язування події чи будь-якого предмета художнього зображення до неготового теперішнього, спрямованого у незавершене майбутнє безкінечними часовими переходами, унаслідок чого втрачається смислова незмінність.

Отже, у химерних романах, незалежно від стилістичного тяжіння до гумористичного чи містичного, міфологізм є основою творення авторської універсальної моделі світу, що дозволяє вийти за соціально-історичні та просторово-часові межі. З цих позицій у романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...» вибудовується міф про життя українського народу з його надособистісною мудрістю [162], у романі Є. Гуцала «Позичений чоловік» – міф про життя українського радянського селянства, у романі Вал. Шевчука «Дім на горі» – міф про життя української творчої інтелігенції [292]. При цьому міф є багатозначним підтекстом для формування комплексу екзистенціальних проблем, розв'язання яких виходить за межі зображеного світу, охоплюючи позамежний



авторський хронотоп, наприклад проблеми «творчості» й «свободи», відповідальності особистості за екзистенційний вибір тощо.

Розгортання концептуальних смислів у химерному романі між двома полюсами світобачення й мислення – міфологічного й філософського – може мати інший варіант інтерпретації. Це художній результат авторських метафізичних пошуків, якщо розуміти метафізику як естетичне явище. Як зазначав Л. Пумпянський, з одного боку, метафізика вносить у реальність, що інтерпретує, сенс, узятий не із неї самої, а з культурного світу автора. З іншого, метафізика близька до міфу основним «наївним» завданням – пояснити світ, унаслідок чого «у всі епохи розквіту метафізики відбувалася «реабілітація» міфу», хоча метафізика по суті є міфологією в модернізованій формі [191, с.220-223]. Таким чином, у химерних романах (О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу», Є. Гуцала «Позичений чоловік», Вал. Шевчука «Дім на горі») історичне минуле й сучасність набувають метафізичної інтерпретації, що пояснює природу фантастичного в них, з одного боку, а з іншого – не виключає актуальності питань про авторський міф і міфологізм як спосіб поетичної реалізації міфу.

Звернемо увагу також і на те, що визначення місця химерного роману в літературному процесі 2-ї пол. XX ст. потребує й аналізу цього явища в контексті літератури постмодернізму. Наприклад, елементи постмодерністської поетики в романі В. Земляка досліджує Р. Семків [210], а Л. Лавринович розглядає проблему впливу постмодерного художнього мислення на формування образів-персонажів в українській, польській та російській прозі [122]. Аналізуючи повість В. Дрозда «Ірій», Т. Денисова зауважує, що для героя твору «є органічною певна роздвоєність свідомості й сприйняття життя, що відбиває абсолютно оригінальне, глибоко народне, традиційне і все ж таки споріднене з постмодернізмом мислення письменника» [59]. Визнаючи правомірність такого підходу, Л. Лавринович розрізняє химерний роман і постмодерністський у точці генеалогії: химерна проза є стильовою течією з більш-менш цілісною системою взаємопов'язаних характеристик, а постмодернізм як художній напрям є полістилістичним, «хоча

певний спектр притаманних йому стильових ознак усе-таки визначається» [122, с. 35-36].

Очевидно, треба розмежовувати поняття про полістилістичність окремого твору й певну парадигму творів, проте й у цьому випадку серед дослідників відсутня однастайність у визнанні стилістичної спільності химерної прози й навіть химерних романів. Наприклад, Т. Кохановська й М. Назаренко говорять про «стильову широту» й різножанровість химерної прози, а М. Павлишин визначає дві стильові домінанти химерних романів. Пояснюючи свою позицію, Л. Лавринович зауважує, що звернення літератури до традицій народної сміхової культури й пов'язаного з ним українського низового бароко є «ознакою співзвучності цих явищ національного менталітету» [122, с.36]. Адже постмодерністська література є «космополітичним» і водночас новим для української свідомості явищем, при цьому «стильовий ізоморфізм постмодерної та химерної прози видається наслідком зумовленості цих літературних явищ різними (проте генетично спорідненими) формами барокової культури» [Там само, с.39-40] – відповідно західноєвропейським бароко 1-ї пол. XVII ст. із трагічним пафосом й апокаліптичними мотивами й більш оптимістичним українським бароко 2-ї пол. XVII – XVIII. Зокрема, як «випадання з русла традиції» Л. Лавринович інтерпретує своєрідність роману Вал. Шевчука «Дім на горі» та інших фантастичних повістей автора, у яких «переважають песимістичні екзистенційні мотиви та трагічне світовідчуття» [Там само].

Отже, химерний роман, за визначенням Л. Лавринович, можна трактувати як предтечу постмодернізму в українській літературі, що позначено на рівні художньої форми й змісту як інтертекстуальність сюжетів, мотивів, образів тощо, застосування таких засобів, як пародія, гра, гротеск, містифікація, карнавалізація. Проте відтворена в художній спосіб концепція людини, способи й моделі формування хронотопу зображеного світу й героя демонструють тяжіння у художньому формулюванні й розкритті авторами химерних романів онтологічної проблематики, пов'язаної з особистістю й буттям, саме в контексті філософської парадигми екзистенціалізму, що, при тому, не скасовує впливу національних традицій. Крім

того, екзистенційна проблематика є центральною й у творах, що означають постмодернізм.

На наш погляд, порівняння концептуальних основ химерних романів і постмодерністських має здійснюватися в точках перетину підходів екзистенціалізму й постмодернізму до ключових категорій філософії, що позначають насамперед у художню концепцію людини. Якщо герой химерного роману переживає кризу безвідповідальності (мотив бездітності головних героїв), розв'язкою якої є відповідальний вибір (творчість як реалізація батьківського потенціалу), то постмодерний герой із постмодерним світоглядом переживає драму «відсутності потреби відповідати хоч за щось, обирає простір самотності \ відштовхування «інших», себе», він «або неспроможний завершити свій пошук, або закінчуючи його, залишається так само самотнім» [267].

Філософське й художнє дослідження екзистенціалізму спрямоване на вивчення глибин людської сутності, і, на думку П. Прокоп'євої, ці самі цілі й завдання ставить постмодернізм, проте вдало вуалює їх, «граючи» з реципієнтом [189, с.15]. Унаслідок цього формується погляд на історію, гендерну, національну, культурну ідентичність не як даність (реальність), а як «на своєрідні тексти, написані й постійно переписувані багатьма, як правило, безіменними й безособистісними авторами» [122, с. 39-40]. Автору «відмовлено» у праві володіти сенсом, і будь-яке його прагнення спростувати цю заборону викривається як нездатність «усвідомити первісну амбівалентність, багатозначність його висловлювань» [189, с. 11]. Ця особливість постмодерних текстів, на думку Л. Лавринович, репрезентована й у химерній прозі. Так, за переконанням дослідниці, спосіб формування образу головного героя роману Є. Гуцала, побудований відповідно до правил стереотипізації – впливу соціальних міфів [122], і це вносить у змістове поле твору авторитетні ідеї, що є результатом авторського осмислення певного життєвого типу в усіх його соціальних зв'язках.

На наш погляд, причини «однаковості» героїв полягають в іншому – у «привласненні» всього часопростору зображуваних подій головним героєм, унікальне й неповторне буття якого й перебуває в центрі уваги письменника. Як

доводить аналіз хронотопу, інші персонажі й події роману подаються крізь призму світогляду Хоми Прищепи, а не як самоцінні. Обставини впливають на рішення головного героя, але тільки як матеріал рефлексії, спостереження, самоаналізу. «Тяжіння до етосу» є результатом свідомого й відповідального екзистенційного вибору «химерника», що реалізується мотивом «тривоги», яку Ж.-П. Сартр розцінював як відповідальність не тільки за своє буття, а й за буття усього людства. А. Кравченко зазначає, що герой химерних романів «не споглядальний аналітик, такий собі бездіяльний спостерігач. Це людина, що намагається осмислити складні перипетії життя і своє місце в ньому. Це особистість, нерозривно пов'язана з народом, яка мислить і діє разом з ним» [113, с. 26].

У дослідженні Т. Кохановської й М. Назаренка констатується вплив поетики химерної прози на формування української жанрової фантастики [111], а от на російському ґрунті цей процес має протилежне спрямування – фантастика позичає теми й засоби «великій» літературі. Звернемо увагу, що у цьому дослідженні химерний роман вписується у велику парадигму «химерної прози», котра хронологічно виходить за межі 2-ї половини ХХ ст. й поширюється на українську літературу початку ХХІ ст. При цьому слід зазначити зміну дослідницького ракурсу із пошуків джерел впливу в процесі формування цього художнього явища на констатацію його самоцінності, що певною мірою свідчить про усталеність і продуктивність його жанрово-стильової структури. З іншого боку, констатація й урахування цього факту свідчить про необхідність подальших досліджень інших рівнів (у контексті цілісного аналізу) структури химерного роману, що сприятиме визначенню його ролі в українському літературному процесі. Отже, дослідження фантастичного у химерному романі як художнього прийому без урахування такого рівня його структури, як концепція особистості (концептуальна умовність – у дослідженні А. Кравченка), не дає повноцінного уявлення про його природу, а тільки прояснює певні жанрово-стильові особливості, зокрема джерела походження певних форм, шляхи й засоби їхньої художньої трансформації. Спираючись на те, що стратегія типізації художнього твору зумовлюється концепцією особистості й утілюється через стиль, погоджуємося з А. Кравченком у тому, що химерному

роману властива філософська форма. Вона дозволяє письменникові, з одного боку, правдиво передати психологію героя, а з іншого «під'єднати» характер до «сфери ідей, до загальної змістової підоснови твору» [113, с.104], що може здійснюватися в іронічно-пародійному дискурсі.

Для визначення специфіки хронотопної організації химерного роману поняття «філософської типізації» слід уточнити з урахуванням актуальної на час написання химерних романів «сфери ідей» – екзистенціального філософського мислення. Зауважимо, що дослідження впливів екзистенціалізму на світогляд письменників не є метою цієї роботи, важливим є фіксація певної, можна сказати, усередненої системи найсуттєвіших і значущих положень, що дає уявлення про доступні на час написання химерного роману й художньо втілені аспекти «реального історичного» хронотопу. Згідно зі спостереженнями О. Больнова, для «чистої екзистенціальної філософії» принциповою є категорія екзистенціального буття як мети, що реалізується через повний поворот і відрив від «несправжнього» буття. З іншого боку, оскільки боротьба є основою історичної дійсності, світ (міжлюдської спільноти й особистості) постає перед людиною у неподоланній чужості, що зумовлює необхідність завойовувати певний порядок. Гострота взаємодії «Я» зі світом зумовлена тим, останній «є чимось, завдяки чому людське буття є суттєво обмеженим» [32, с.150]. Людське буття завжди живим зв'язком пов'язано з іншими людьми, і свідченням спільного буття є самотність. Одиначність реалізації екзистенціального існування є відкритою для іншого екзистенційного існування, дотик до якого є випробуванням. Залученість до екзистенціальної комунікації межує з ризиком залишитися невизнаним і незрозумілим, але цей ризик має бути прийнятим [Там само].

На наш погляд, описана вище система поглядів відзначилась у концепції особистості й хронотопі химерного роману. При цьому концептуальність фантастичного зумовлюється персональною екзистенційною метафізикою як результатом художнього експериментування й особистісного досвіду пізнання, вкоріненого в екзистенціальне філософське мислення й національні культурні традиції.

### 2.1.2. Химерний роман як різновид фантастичного твору

В українському літературознавстві немає ґрунтовного дослідження химерного роману 2-ї пол. ХХ ст. як фантастичного. Проте, як зазначав С. Лем, поворот в оцінці художнього твору відбувається внаслідок зміни його рецепції, наприклад як результат освоєння національною літературою нових жанрових різновидів, що затвердили свої позиції в інших літературах світу. Припускаємо, що такий злам відбувається й у кваліфікації химерного роману. Так, А. Горнятко-Шумилович, аналізуючи химерний роман у контексті магічного реалізму, відносить його до фантастичної літератури. Підставою для такого означення є модель фантастичного світу (хронотоп), що тяжіє «до узагальнення, абстрагування, укрупнення поставлених проблем, глобалізації висновків» [49, с. 227]. Проте в цитованому джерелі зміст понять «фантастична література» й «модель фантастичного світу» не розкриваються, що не дозволяє зробити висновки щодо правомірності чи неправомірності авторської аргументації.

Зауважимо, що в українських дисертаціях з теорії фантастики химерна проза, як правило, не включається до цієї жанрової парадигми, при цьому автори підкреслюють нерозробленість у вітчизняному літературознавстві проблеми ідентифікації фантастики та її жанрових різновидів на матеріалі української літератури. Поширеною є думка про те, що «химерне» від фантастичного відрізняється на підставі критерію використання чи невикористання художніх засобів гумору, при тому, що у світовій літературі поширеним художньо-естетичним явищем є гумористична фантастика [263]. Звертаємо увагу й на той факт, що в науковий обіг увійшло поняття про гумористичне фентезі: як зразок твору цього жанрового різновиду фантастичної літератури інтерпретує химерний роман О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...» Д. Куриленко. На думку дослідниці, фентезі є «антиподом реальності» й «ідеологією тексту», де «майстерно приховані від невтаємничених реалій коди, події та явища, котрі інтегрують у текстові площини та апелюють до надсвідомого, „трансцендентного бачення“» [119]. Визначені ознаки дозволяють кваліфікувати як фентезі й драму-феєрію Лесі

Українки «Лісова пісня» й повість О. Стороженка «Марко Пекельний», твори, що традиційно аналізуються як належні до різних жанрових і родових парадигм.

О. Стужук переконана, що визначення відмінних за належністю до жанрів і літературних родів художніх творів як фантастичних цілком можливе, якщо відійти від інтерпретації фантастики як художнього прийому або жанру й об'єднати їх парадигмою метажанру [231, с. 5]. Це дозволяє не виносити фантастику-прийом за межі художньої фантастики й уключити до «фантастики-концепту» твори різних літературних родів. Функція фантастики-прийому в химерному романі, на думку дослідниці, по-перше, полягає в наданні зображеному світу статусу повноцінності, тобто у художній площині ірреальність виступає смисловою позицією, що сприяє, з одного боку, рецептивному підтвердженню «реальності» зображеного фіктивного, але умовно «реального» світу, з іншого боку – рангу «умовності» ірреального, а надалі різноманітним варіантам сполучуваності «ірреальності» й «реальності». Завдяки цьому, на погляд О. Стужук, «апробуються різноманітні соціальні моделі, розкриваються духовні можливості, оголюються постулати політичної риторики» не тільки у химерному романі 2-ї пол. XX ст., а й у творах постмодерністів, зокрема в «Московіаді» Ю. Андруховича [Там само, с. 9]. Схожий напрямок роздумів уже був продемонстрований Ю. Лотманом при аналізі роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». Дослідник указував на «переплетення двох самотійних текстів», одному з яких (московський текст) надано ознак «реальності», а другому «тексту в тексті» – ірреальності («ірреальність другого тексту підкреслюється тим, що йому передую метатекстове обговорення») [143, с. 159-161]. Основна авторська стратегія тексту, на думку науковця, реалізується у два етапи: розподіл реального й нереального, а потім гра з читачем щодо перерозподілу між цими сферами через наповнення «реального» світу фантастичними подіями й надання «вигаданому» світу відповідності законам побутової правдоподібності. В ідейно-філософському аспекті віддзеркалення, на думку Ю. Лотмана, дозволяє зійти від «гримас справжності» уявно-реального світу до «справжньої суті світової містерії» [143, с.160].

Повертаючись до визначених О. Стужук характеристик функцій фантастики-прийому, визначимо, по-друге, їхню роль у творенні додаткових смислів, зумовлених, своєю чергою, філософічністю ідеї. Отже, звертаючи увагу на те, що фантастичне залучене до створення альтернативних світів (віртуально-гіперреальних) або «закорінене у звичайне буденне» у химерному романі, «завдяки чому досягається ефект повноцінності художнього світу», О. Стужук «закріплює» за ним функцію романтизованого виходу «із регламентованості соцреалістичної тематики» [231, с.5]). Проте розуміння фантастичного як метажанру включає також аспект його «міждисциплінарної» функціональності, що реалізується не стільки через чітко визначені ознаки твору, скільки через «концептуальну позицію, через загальні просторово-часові відношення» [37, с. 45], але з цього погляду химерний роман 2-ї пол. XX ст. в українському літературознавстві вивчений неповно.

Крім того, у літературознавстві поширена думка про те, що фантастика є не метажанром, а мегажанром, як детектив, блокбастер тощо, тобто «жанрово-тематичним утворенням новітнього типу, що має достатньо чіткий світоутворювальний, але не архетипний потенціал» [179]. Так, згідно з поглядом Ю. Подлубної, метажанр виходить за межі літературного простору в широку систему координат як «спосіб функціонування методу», що дозволяє розглядати, наприклад, «філософський метажанр» як явище не просто літературне, а й таке, що здійснюється на межі літератури й філософії. Якщо погодитися із таким визначенням фантастичного й філософського у художній творчості, класифікаційні параметри химерного роману як художньо-естетичного явища ускладняться через необхідність включення таких понять, як філософський метажанр (як елемент запропонованої Р. Співак парадигми трьох метажанрів – філософського, феноменологічного й типологічного), фантастичний метажанр (О. Стужук), фантастичний мегажанр (Ю. Подлубнова) й власне жанр роману, що для практичного застосування є доволі складним. Тому, очевидно, варто погодитися з А. Ткаченком, що кваліфікована як метажанр фантастика, з іншого боку, легко диференціюється на класичні поняття (роман, повість, новела тощо), об'єднані тематикою, що «розробляється на всіх щаблях генологічної ієрархії: рід, вид, жанр



та їх різновиди», а в кожному конкретному випадку слід «описувати, аналізувати, тлумачити художнє явище в його неповторності» [239].

Отже, якщо жанр уважати типом організації формально-змістового цілого із таким його елементом як часопростір, а фантастичне – художньо-емпіричним інструментом метафізики для вияву й дослідження інших «реальностей», то можна припустити й наявність специфічних жанрових хронотопів, що моделюють ці «реальності». Фантастичні жанрові хронотопи включають формально-змістові елементи, що перебувають у дихотомічних відношеннях, а їх семантична кваліфікація викликає сумнів у реципієнта – «реальність» чи «нереальність» (ірреальність), «природність» чи «надприродність». Звернемо увагу також на те, що термінологічні визначення фантастичних хронотопів можуть включати вказівку на бінарні смислові опозиції, що мають формально-змістовне вираження у художньому тексті. Порівняймо, Т. Шачковська називає фантастичною чужою для людини реальність, наповнену «нереальними як з наукової точки зору, так із точки зору героя, обставинами чи моментами» [274].

Припускаємо, що вивчення цих різновидів може скорегувати теоретичні уявлення про жанрову систему, принаймні при розрізненні творів, що кваліфікуються як фантастичні. З іншого боку, такий підхід до проблеми актуалізує питання про те, чи є фантастичний хронотоп специфічним виключно для жанру фантастики. Наприклад, О. Чигиринська вважає «неможливий» хронотоп, тобто «образ місця й часу, якого немає і не може бути, – але описується він при цьому як такий, що міг би за певних умов десь існувати» і «формує образ певної епохи» [271], визначальним для фантастики як жанру. При цьому ідентифікує три способи «неможливого» хронотопу, які комбінуються у жанрових різновидах утопії (неможливе місце), ухронії (неможливий час) й ускевії (неможлива річ у підкреслено реалістичному хронотопі) [271]. Так, фентезі характеризує хронотоп, просторовість якого семантично реконструюється як легендарне минуле, що ніколи не існувало, а часовість – як авантюрний час, що «нічого не змінює в житті героїв» й не має «ознак історичного часу, будь-яких слідів епохи» [15]. Звертаємо увагу на це визначення у зв'язку з інтерпретацією жанрової належності роману О. Ільченка

«Козацькому роду нема переводу» до фентезі [119]. Зауважимо, що час у творі історично локалізований: автор відтворює історичні реалії Переяславської ради, а безсмертний герой роману має надприродні здібності. Ці характеристики притаманні й іншим аналізованим в дослідженні химерним романам (Є. Гуцала «Позичений чоловік» та Вал. Шевчука «Дім на горі»). У класифікації О. Чигиринської визначені ознаки властиві ускеосу, при цьому художній ефект ґрунтується на незвичайності описуваного явища (предмета, героя тощо), підкреслюваній реалістичністю хронотопу. На думку дослідниці, фантастичним творам притаманний не тільки «неможливий» хронотоп, а й ще автологічність<sup>5</sup>, при цьому удавана металогічність не завжди є ознакою належності твору до жанру фантастики, що підтверджує тезу С. Лема про неможливість визначення стабільних схем творення фантастичного без врахування інших рівнів художньої структури [128]. Припускаємо, що на підставі кваліфікації хронотопу як форми ускеоса можна об'єднати в єдину парадигму цілу низку художніх творів, але у химерному романі фантастичне також є способом художнього зображення містичного досвіду й утілюється у формах особливих психофізичних станів, що сприймаються «без зорових вражень, як особливе почуття» [130] – натхнення, краса, марення, видіння тощо. Містика «переживається суб'єктом як справжня реальність», а от фантастика передбачає «цілеспрямоване вигадкування» [Там само].

Отже, в максимально абстрагованому варіанті часопросторову структуру химерного роману можна інтерпретувати як таку, що утворена включенням «ірреального» (химерного) в підкреслено реалістичний й історично локалізований хронотоп. Проте його структурно-семантична організація складніша й може визначатися відповідно до концепції мультиверсуму, із розумінням хронотопу окремого художнього твору як динамічної множинності, утвореної діалогічною взаємодією різних хронотопів художньої структури, смислотворчий потенціал якої реалізується в позамежних хронотопічних світах автора й читачів.

<sup>5</sup> Цит. за: Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М., 1987. С. 254-255: «За структурою, тобто співвідношенням двох своїх планів, предметного й смислового, явленого й передбачуваного, О. поділяються на: а) автологічні, «самозначущі», в яких обидва плани збігаються; б) металогічні, в яких явлене відрізняється від передбачуваного, як частина від цілого, оречевлене й духовне, більше від меншого...».

### 2.3. Хронотоп-мультиверсум химерного роману як жанротворчий чинник

При вивченні хронотопу химерного роману виходимо із розуміння його як моделі мультиверсуму, оприявлення й пізнання «реальностей» якої, способів та принципів їхньої взаємодії здійснюється, у тому числі, за допомогою художньо-емпіричного інструмента метафізики – фантастичного.

Зауважимо, що ідея максимальної складності просторової та часової форм у сучасній науці позначила теорію фракталу й концепції «віртуальних реальностей», а термін «мультиверсум» уживається в галузі квантової механіки представниками «багатосвітної» інтерпретаційної школи, зокрема Г.Евереттом. Концепцію багатосвіття в літературі розвиває П. Амнуель, автор низки теоретико-критичних публікацій [1] і художнього циклу «Евереттика».

У роботі ж поняття «мультиверсуму» вживається на означення хронотопу окремого художнього твору, для того щоб підкреслити важливий аспект його інтерпретації не як статичного моменту поєднання часу й простору (наприклад «образу місця й часу, якого немає і не може бути» в інтерпретації О. Чигиринської), а динамічної множинності, утвореної діалогічною взаємодією різних хронотопів художньої системи, смислотворчий потенціал якої реалізується в позамежних хронотопічних світах автора й читачів. Оприявлення романного мультиверсуму здійснюється, у тому числі, через дихотомію «реальність» – «ірреальність» як один зі способів рецептивної кваліфікації периферійних хронотопів за опозиційними смисловими ідентифікаторами (природний – надприродний, можливий – неможливий, вічний – короткочасний тощо) у складній системі літературної комунікації автор – наратор – зображений світ.

При визначенні й вивченні периферійних хронотопів було застосовано скореговану відповідно до предмета дисертації методологію й термінологію П. Торопа. Дослідник визначає три взаємопов'язані хронотопні виміри – метафізичний, топографічний і психологічний, при цьому бере до уваги взаємопов'язані й взаємозумовлені рівні рецепції значеннєвої структури хронотопу

читачем. Таким чином, дослідник розуміє *топографічний* хронотоп, з одного боку, як хронотоп сюжету, що «поділяє роман на низку просторово-часових одиниць» а з іншого, – закріплює за ним функцію ідентифікатора конкретного історичного часу й місця [244, с.139-140]. *Психологічний* хронотоп розглядає як такий, що генерується самосвідомістю персонажів і знаменує переходи з одних душевних станів в інші. Відповідно *метафізичний* – це рівень «опису й створення метамови», матеріалізації «невидимого автора», а також «топос поведінки», «місце дії серед інших дій, розглянутих як такі, що зумовлюють його чи зумовлені ним» [Там само, с.138]. Отже, у П. Торопа значеннєвим ядром поняття «метафізичний хронотоп» є «метамовне значення», яке допомагає відтворити стан людини «на межі»<sup>6</sup>.

На наш погляд, запропонована методологічна схема може бути продуктивною й при аналізі хронотопу химерного роману, але за умови внесення певних коректив. У визначенні метафізичного, топографічного й психологічного хронотопів П. Тороп об'єднує категорії, що характеризують різні рівні художньої будови, зокрема метода, художнього змісту й стратегії художньої типізації. Якщо визначені об'єкти інтерпретувати як сюжетно-фабульні різновиди хронотопів, стає очевидним, що кожен із них буде мати як сюжетоутворювальне, так і метамовне значення, зумовлені світоглядом автора й концепцією особистості як його основною формою вираження [3, с.26-27]. Л. Левітан й Л. Цилевич зауважували, що фабульний план хронотопу зображує фізичне середовище, в якому перебуває герой, а сюжетний – «художньо-предметне вираження його [героя] духовного буття» [125, с.126-130]. Припускаємо, що зіставлення фабульного й сюжетного плану хронотопу є ефективним при дослідженні хронотопу зображеного світу як мультиверсуму. Вивчення периферійних хронотопів (часопросторів другорядних персонажів, мотивів тощо) та їхніх взаємозв'язків передбачає інший рівень абстракції й урахування подвійної комунікативної системи оповідного твору, утворених насамперед авторською й нараторською, яка входить в авторську як складник

<sup>6</sup> Цит: Тороп П.Х. Симультианность и диалогизм в поэтике Достоевского. *Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Труды по знаковым системам XVII*. Тарту, 1984. С. 141: «Слово, що пов'язує рівні сюжету й самосвідомості набуває в цілому творі метамовне значення, оскільки пов'язано з ідейним осмисленням усього тексту, у тому числі простору й часу».

зображуваного світу [279, с. 34]. З цієї позиції між хронотопами фіксується не тільки послідовний чи причинно-наслідковий, а й позачасові еквівалентні зв'язки, зокрема схожості, опозиції тощо. Наприклад, еквівалентний зв'язок забезпечує цілісність при поєднанні хронотопів першої та другої частин роману Вал. Шевчука «Дім на горі», а також зв'язок між хронотопами у другій.

Отже, *метафізичним* називаємо хронотоп художнього світу, що формується як результат припущення про наявність «іншої» реальності, пізнання якої здійснюється шляхом логіко-абстрактного теоретизування й інтуїтивно-ірраціонального споглядання. Фактично, це віртуальні моделі недоступних в об'єктивній дійсності часопросторів, що є результатами авторських художніх містико-філософських рефлексій. Відповідно *топографічний* і *психологічний* хронотоп розглядаємо як своєрідні фіктивні моделі об'єктивної й суб'єктивної реальностей – матеріальної, соціоприродної та психологічної, породженої людською свідомістю.

Об'єднання двох модусів евристичних смислів – логіко-абстрактного й інтуїтивно-ірраціонального – є цілком можливим навіть поза межами містичних дискурсів. Як зауважує Ю. Шабанова, містика на сучасному етапі розвитку філософії є невіддільною частиною нової метафізики: «у містиці та метафізиці загальне джерело – розум, що володіє двоякою функцією мислення-споглядання. Звідси, формується не протиставлення, а взаємодоповнення містико-метафізичного як раціонально-ірраціональної дуальності філософського методу в цілому» [272]. Отже, метафізичний хронотоп зображеного світу химерного роману є освоєнням трансцендентного як одного з аспектів пізнання хронотопу, увага до якого активізувалася у ХХ ст., що не виключає його вивчення у контексті типологічно схожих хронотопів інших жанрів художнього дискурсу. Припускаємо, що реалізована метафізичним хронотопом «інша» реальність в художньо-естетичному семантичному полі химерних романів корелюється зі світоглядно-філософським уявленням автора про певний тип першооснови буття (Абсолют, Божество) або онтологічне «ніщо» (порожнеча), пізнання яких людиною здійснюється насамперед через подолання свого обмеженого «Я-Его» [67] тощо.

Метафізичний, топографічний і психологічний хронотопи зображеного світу можуть бути семантично реконструйовані як «реальні» чи «ірреальні», що в романі залежить від позиціонування точки рецепції не тільки в системі координат «дійсне» – «фіктивне», «природне» – «надприродне», а й у смисловому полі, утвореному інтертекстуальними зв'язками, тобто у випадках свідомого включення автором інших текстів, які потенційно можуть бути зрозумілі читачеві й декодовані ним.

Таким чином, аналіз специфіки хронотопу роману дає уявлення про багатокомпонентну структуру, рецептивна кваліфікація кожного компонента якої й принципів, способів і результатів їхньої взаємодії в цілісній єдності може здійснюватися з будь-якої точки зору крізь призму складної комунікативної системи автор – наратор – зображений світ. Продемонструємо це на прикладі хронотопу Козака Мамає з роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...», який, відповідно до наведеної класифікації, може бути визначений як метафізичний, оскільки в ньому реалізується ідея про вічне життя, безсмертя. Ідентифікація хронотопу як «ірреального» здійснюється не тільки з огляду на фантастичність описуваного з позицій об'єктивної реальності, а й підкріплюється втіленими часопросторовими характеристиками топографічного хронотопу й через еквівалентний зв'язок зіставлення: головний персонаж безсмертний, але «життя» інших персонажів обмежено у часі. З іншого боку, у контексті дискурсу живопису відбувається ототожнення персонажа роману, з одного боку, із героєм парсун, а з іншого, – зі знеособленим їхнім творцем (народом) як матеріалізованої, оприявленої «реальності». Уключення в зображений світ психологічного хронотопу героя як цілісної єдності часопросторів споминів, мрій, фантазій тощо та його ідентифікація як «реального» у контексті топографічного хронотопу сприяє розмиканню рамок сприйняття образу Козака Мамає як ідеї-рефлексії про безсмертя народного духу. Герой не тільки наділений супервластивостями, що відрізняють його з-поміж інших, але й свідомо відрікається батьківства як природного способу продовження роду на користь служіння людям. Так в одному семантичному ряді опиняються елементи, що у фольклорному хронотопі поставали в цілісному комплексі, – смерть, любов (статевий аспект, дітонародження) і суспільний труд [15, с. 462].

Можна визначити наявність кореляції між способами художнього втілення трансцендентного (окремі універсуми «іншої реальності», входження дива в повсякдення у формі пророцтв, передбачень; надання героям надприродних властивостей; «ірреальне» як породження людської свідомості та ін.) й типами нарації. Так, форма «Я-оповідача» дозволяє розкрити для обсервації простір людської свідомості й підсвідомості, що передбачає не тільки наявність хронотопів марень чи сновидінь, а й деформацію часопросторових зв'язків у межах топографічного хронотопу, наприклад, при відтворенні стану сп'яніння: «Й Одарка Дармограїха з кожною випитою чаркою ставала все вродливішою, все звабливішою і, зодягнена в блузку-квітник, сама ж бо видавалась розкішним літнім квітником, де кожна квітка, поки я набирався горілкою (аж чуприна куріла!), ще дужче розцвіла, попишнішала, розпустилась яскравими пелюстками» [27, с. 181]. У наведеному прикладі, по-перше, можна спостерігати результати деформації оцінки людиною під впливом алкогольної інтоксикації реальної дійсності, на що, зокрема, вказує дієслово «видавалась», по-друге, констатувати, що художнє відтворення цього стану реалізується через зсув часопросторових ознак. Це створює динамічну картину зміни, розвитку фіктивно стабільного топографічного хронотопу.

Крім того, способи художнього «опредмечення» трансцендентного зумовлюються авторською концепцією особистості й стратегією типізації. Останній момент тісно пов'язаний із алузивними компонентами – переважно фольклорними, бароковими творами або, як у діалогії В. Земляка, химерними романами. Зазначимо, що інтертекстуальність химерних романів може бути предметом окремого дослідження, але її вплив на формування хронотопу безпосередньо пов'язаний із аналізованою нами проблемою. Так, у романі О. Ільченка ідея безсмертя втілена хронотопом Козака Мамая, набуває ознак «дійсної», «реальної», а її «підтвердження» здійснюється через протиставлення із хронотопом Бога, формування якого позначено уснопоестичною традицією, але реалізується за жанровими законами роману. Бога як персонажа «винесено» автором за межі топографічного хронотопу. Для інших героїв, «невтаємничених», Небеса – окремий, не доступний «за життя» світ і фікція. Проте в читацькому хронотопі «локація» Бога

ідентифікується як «реальна», що забезпечується інтертекстуальним зв'язком із українськими апокрифичними легендами. Схожа функція закріплена й за хронотопом Смерті, що втілюється образом Чужої Молодиці в топографічному вимірі. Отже, гра із часопросторами матеріально опредмечених чужих текстів є необхідним контекстом, що підтверджує реальність фіктивного часопростору авторського тексту. Наприклад, у романі Вал. Шевчука чужий текст як денотат матеріального об'єкта (книги Івана козопаса) розгортається окремими хронотопами-універсумами у другому розділі роману «Синя дорога» («Оповідання, написані козопасом Іваном Шевчуком і приладжені до літературного вжитку його правнуком у перших»). У романі Є. Гуцала «дивовижне» прив'язане до психологічного хронотопу. Думки, видіння, передбачення, породжені свідомістю головного героя, формують особливий світ – призму суб'єктивності, крізь яку відбивається топографічний хронотоп. «Ірреальним» чи «надприродним» ці хронотопи оцінюються читачем, у той час як для головного героя вони є «реальністю», а для інших персонажів – недоступною реальністю, тобто фактично відсутні. Ірреальність у діалогії В. Земляка «Лебедина зграя» й «Зелені млини» також реалізується через психологічний хронотоп, що можна проілюструвати епізодом зустрічі з «духами денікінців». Романтично налаштований поет Володя Яворський без вагань приймає на віру існування «духів»: «він уперше повірив в існування духів, проти яких шабля – ніщо, й дременув із поля бою на такому аліорі, що промчав комунівські ворота...» [71, с. 32]. Проте цей «ірреальний» хронотоп набуває ознак «реальності» при «входженні» в нього прагматичної Мальви Кожушної, яка відразу знаходить раціональне пояснення дивовижному – «витівки вавилонських парубків, та й тільки» [Там само, с. 35]. Гру зі смислами «ірреального» й «реального» підтверджено на лінгвістичному рівні через використання лапок, які підкреслюють неможливість дивовижного: «рубатися за неї на шаблях – то вже занадто, хоч Мальві й лестило, що такий великий поет бився за неї „з духами“» [71, с. 35].

Концепцію особистості в аналізованих химерних романах формує екзистенційна проблематика, при цьому її інтерпретація відбувається як у контексті серйозного (О. Ільченко «Козацькому роду нема переводу», Є. Гуцало «Позичений



чоловік», Вал. Шевчук «Дім на горі»), так і в контексті іронічного, пародійного (дилогія В. Земляка «Лебедина зграя» й «Зелені млини»), що між тим не спрощує сприйняття порушених автором проблем. У романі О. Ільченка топографічний хронотоп відтворює період військового протистояння, а в романах Є. Гуцала й Вал. Шевчука – повоєнного періоду із ретроспекціями подій війни. Мотивування поведінки героїв у зазначених творах різне, проте єднає їх момент вибору життєвого шляху як служіння людям. Козак Мамай – воєнний на службі, який відмовляється від особистого на користь обов'язку перед громадою. Хома Прищепа – солдат, який оцінює своє мирне життя як несправжнє існування й доходить необхідності втілити закладений природою хист у творчій діяльності. Поранений солдат Володимир, що повертається після лікування у військовому шпиталі й повертає до життя зшитки родича Івана, який стає письменником також, як і герой роману Є. Гуцала, після досвіду екзистенційного осяяння. У дилогії В. Земляка топографічний хронотоп охоплює найтрагічніші сторінки української історії, а пародіювання й іронія створюють глибинний підтекст для розкриття екзистенційної проблематики. Дешифрування авторського коду й авторської позиції, втіленої в образі філософа-трунаря Фабіяна, на наш погляд, потребує врахування відтвореної у філософському контексті екзистенціалізму концепції особистості в романі О. Ільченка, що буде продемонстровано в підрозділі 3.2.2.

Отже, ідентифікація фантастичного може здійснюватися з різних точок в системі літературної комунікації, що розкриває перспективу потенційної множинності хронотопних смислів. Наприклад, у химерному романі жанротворча функція хронотопу-мультиверсуму зумовлена взаємодією метафізичного, топографічного й психологічного хронотопів, специфіка якої розкривається з огляду на авторську концепцію особистості, позначену екзистенційними мотивами трансгресії й трансцендування в процесі осмислення досвіду війни й повоєнного життя, й інтертекстуальності як основної стратегії художньої типізації. Підтвердженням продуктивності цієї схеми на певному етапі формування парадигми химерності в українській літературі є факт того, що вона стає об'єктом іронічно-пародійного обігрування в романі В. Земляк «Лебедина зграя».

## Висновки до розділу 2

Питання про жанрову своєрідність роману у дисертації розглядається відповідно до запропонованої Н. Копистянською методологічної схеми: визначаються й диференціюються концептуальні складники кожної зі сфер поняття «жанр» й аналізуються зв'язки між ними на прикладі химерних романів. Вивчення дихотомії «реального» й «ірреального» хронотопу як категоріальної жанрової ознаки здійснюється з урахуванням суттєвих для формування й утворення жанру роману чинників, а також контексту розвитку національної літератури 2-ї пол. ХХ ст. й своєрідності індивідуально-авторського стилю О. Ільченка, Є. Гуцала, В. Земляка й Вал. Шевчука.

Як свідчить аналіз літератури з проблеми, фантастичне у химерному романі, розглядається відповідно до усталених у сучасному літературознавстві уявлень про нього як метод і жанр. У дослідженнях першої групи (насамперед А. Кравченко, А. Горнятко-Шумилович) визначається система «умовних прийомів», що охоплюють усі рівні художньої будови химерних романів. З хронотопом у цій системі пов'язана т.зв. ситуаційна умовність (наприклад хронотоп випробування), яка згідно з визначенням і наведеними прикладами необов'язково пов'язана з дивовижним, надреальним. Отже, фантастичне розглядається авторами не як основний об'єкт дослідження, а як один із аспектів проблеми типізації, пов'язаний із тяжінням тогочасної прози до ліризації, інтелектуалізації тощо. У межах цього напрямку формується уявлення про те, що «химерність» не обмежується засобами фантастичного, а передбачає й оперування засобами гумору. Стильова неоднорідність химерної прози може бути упорядкована на перетині осей двох тенденцій – із тяжінням до гумору чи тяжінням до фантастичного. Крім того, химерний роман характеризує інтеграція жанрово-стильових парадигм фольклорних і літературних творів, що актуалізує питання про інтертекстуальність у зв'язку хронотопом як художнім зображенням уявлень про раціональне й ірраціональне. З цих позицій стає очевидно, що сміх і фантастика у химерних романах функціонально рівноправні, а їхня роль зумовлена не потребою розважити читача, а

прагненням авторів переосмислити усталені канони, наслідком чого є формування нової концепції особистості.

Результати порівняльних досліджень химерного роману й романів «магічного реалізму» дозволяють визначити такі ознаки їхнього хронотопу, як спотворення просторової життєподібності, суб'єктивність часу. Остання характеристика передбачає розуміння часу, співзвучне з екзистенціальним, що, з іншого боку, дозволяє пояснити й відновлення міфічно-магічного світосприйняття. У такий спосіб відбувається презентація двох систем часовідчуття, котрі в романній системі створюють взаємозалежні рівні контексту – архетипного як вічного й непізнаного космічного колообігу й особистісного як часовості, спрямованої у майбутнє через занепокоєння (модифікація поширеної в літературі схеми, у якій зіставляються циклічний і лінійний час). Спрямованість героя химерного роману у майбутнє пов'язана з занепокоєнням і надією, що це майбутнє здійсниться, а теперішнє є миттю усвідомлення несправжності світу навколо, прийняття доленосного рішення. Екзистенціальний мотив «тривоги» як елемент відповідального вибору зумовлює й «тяжіння до етосу», що у химерних романах реалізується як ідея служіння народу.

Другий напрям досліджень, що трактує химерний роман як зразок фантастичного жанру, в українському літературознавстві репрезентований недостатньо для широких узагальнень щодо його переваг і недоліків. Вивчення химерного роману в межах концепції фантастичного-метажанру на цьому етапі можна визнати непродуктивним, бо з огляду на його художню специфіку потребує включення в аналіз й диференціацію таких понять, як філософський метажанр, фантастичний мегажанр тощо. Проте в межах цього напрямку актуалізується питання про «міждисциплінарну» функціональність фантастичного як метажанру, реалізовану концептуальною позицією та загальними просторово-часовими відношеннями.

Отже, у дисертації фантастичне розглядається як результат багатокомпонентної взаємодії у системі літературної комунікації, що на рівні хронотопу роману забезпечується художнім моделюванням і дослідженням «ірреальних» часопросторів, відповідна рецепція й кваліфікація яких читачем

забезпечується контекстуальним оточенням – включенням або взаємодією з часопростором, що має дихотомічну ознаку «реальний».

Дихотомія «реального» – «ірреального» хронотопів є тільки одним із варіантів взаємодії у складній системі хронотопу зображеного світу як моделі мультиверсуму, утвореної дрібнішими хронотопними утвореннями – периферійними хронотопами окремих архетипів, мотивів та ін. Так, у химерному романі периферійні хронотопи утворюють три основні структурні складники моделі хронотопу-мультиверсуму – метафізичний, топографічний і психологічний, об'єднані концепцією особистості. Відмінність хронотопів зумовлена їхньою денотативною функцією: метафоричний моделюється як «інша» реальність, недоступна в об'єктивній дійсності, результат авторських містико-філософських рефлексій, що реалізуються периферійними хронотопами Небес («Козацькому роду нема переводу»), Синьої Дороги («Дім на горі»), Вирію («Позичений чоловік») тощо. Відповідно, топографічний і психологічний є фіктивними моделями об'єктивної та суб'єктивної реальностей і включають низку дрібніших хронотопів, що також можуть ідентифікуватися як «реальні» чи «ірреальні».

Специфіка жанротворчої функції хронотопу-мультиверсуму в українському химерному романі 2-ї пол. ХХ ст. зумовлена взаємодією метафізичного, топографічного й психологічного хронотопів, авторською концепцією особистості, позначеної екзистенційними мотивами трансгресії й трансцендування в процесі осмислення досвіду війни й повоєнного життя, й інтертекстуальністю як основною стратегією художньої типізації. Один із індивідуально-авторських різновидів реалізації зазначеної функції, зокрема у діалогії В. Земляка «Лебедина згряя», «Зелені млини», є результатом іронічно-пародійного обігрування компонентів хронотопних структур роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу».

### РОЗДІЛ 3. ДИХОТОМІЯ «РЕАЛЬНОГО» Й «ІРРЕАЛЬНОГО» ХРОНОТОПІВ

Для аналізу дихотомії «реального» й «ірреального» хронотопів було обрано химерні романи, що хронологічно означають зародження й формування парадигми химерності в українській літературі 2-ї половини ХХ ст.: О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» (1958), Є. Гуцала «Позичений чоловік, або ж Хома невірний і лукавий» (разом із романами «Приватне життя феномена», «Парад планет» утворює трилогію, що виходила друком протягом 1980-1984 рр.), дилогія В. Земляка «Лебедина зграя» (1971), «Зелені млини» (1976) та Вал. Шевчука «Дім на горі» (робота над романом припадає на кінець 60- початок 80 років, надрукований 1983 р.). Формально ці твори мають суттєві відмінності, що зумовлені особливостями індивідуально-авторського стилю, насамперед ідеться про розбіжність у наративних формах. Проте саме взаємозалежність наративних форм і форм утілення фантастичного дозволяє визначити специфіку ірреальної стратегії хронотопу химерного роману через порівняльний підхід, адже однією із визначальних жанрово-стильових ознак химерної прози є «переплетення об'єктивних реалій світу з чудернацько-неймовірними, які міцно вкорінені у фольклор, міф, фантастику» [48, с.7].

З іншого боку, визначені вище твори мають спільну концептуальну основу творення визначального для їхнього романного універсуму хронотопу, ключовими аспектами якої є:

- по-перше, конфігурація художнього хронотопу випробування, що утілює прагнення людини ХХ ст. зберегти зв'язок зі спільністю «народ» в умовах, які примушують бути належною до іншої – «маси» (у контексті визначення цих понять К. Ясперсом) [286];
- по-друге, чітка локалізація часопросторових параметрів розгортання сюжету, що пов'язана не тільки із відповідною топографічністю й хронографічністю, або конкретною чи фіктивною прив'язкою до просторово-

часових реалій української дійсності, а й основними ідеями українського виміру екзистенціалізму – «антеїстичного екзистенціалізму»;

- по-третє, організація художніх часових площин «минуле» – «сучасне» – «майбутнє», значущої як для розвитку сюжету, так і для структурування індивідуальних хронотопів героїв;

- по-четверте, формування «ірреальних» часопросторових вимірів, що, з одного боку, пов'язані з ідеями трансцендування, «екзистенційного осяяння», а з іншого боку, з ідеєю деміурга-творця, що реалізується в персональних хронотопах центральних героїв відповідно до жанрово-стильових вимог (трансформовані образи-маски, за визначенням М. Бахтіна) – бездітних химерників, філософів і митців (Козак Мамай в романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу», Хома Прищеп в романі Є. Гуцала «Позичений чоловік, козопас Іван у романі Вал. Шевчука «Дім на горі»), у тому числі інтертекстуального обігрування цих хронотопів в іронічному ключі в романах В. Земляка «Лебедина зграя» і «Зелені млини» (філософ Фабіян).

Зазначені аспекти не вичерпують усіх жанрових особливостей хронотопу химерних романів, проте, на наш погляд, є ключовими для характеристики дихотомії «реального» й «ірреального» хронотопів, кожен із яких унаслідок смислової інтерференції чітко не диференціюється в художній семантичній структурі.

### **3.1. Модифікація хронотопу випробування й локальність його часопросторових характеристик у химерному романі**

В останній третині XX століття вторинна художня умовність стає одним із провідних засобів своєрідного естетичного спротиву літераторів нав'язуваним пріоритетам соцреалістичності. Зокрема, О. Ковтун зазначав, що в цей період «оживлюється інтерес до загадкового і непізнаного, до «містичного», позараціональних складників людської психіки», що зумовлюється змінами політичної системи, пріоритетів соціального розвитку, а також інтересом читачів не тільки до певних тем і сюжетів, але й способів їхнього утілення [100, с. 319]. Очевидно, що ці процеси активізувалися не без впливу філософської концепції екзистенціалізму, яка, з одного боку, виявилася знаковою для формування нового типу самоідентифікації особистості, у тому числі й особистості митця, а з іншого, позначила характер структурування й творення в художньому світі химерного роману часових і просторових площин, що формують ірреальний план зображуваного. Зазначимо, що в дисертації не поставлено за мету прослідкувати й вивчити вплив філософських ідей, лише констатуємо, що в постановці й художньому розв'язанні екзистенційної проблематики авторами химерних романів спостерігається співзвучність із ідеями представників екзистенціалізму.

Так, проблема самопізнання, самоусвідомлення, екзистенціального осяяння у химерному романі втілюється у традиційному не тільки для жанру роману, а й для художньої творчості в цілому хронотопу випробування, концептуальні засади формування якого на кожному етапі історичного розвитку людства визначалися домінантним способом осмислення людського буття й пов'язаних із ним понять «часу», «простору», «вічності» тощо. У химерних романах ідея випробування насамперед пов'язана з екзистенційними переживаннями особистості, які виникають унаслідок усвідомлення нею граничності – смертності як для будь-якої живої істоти, «залежності від інших людей і від створеного людською спільністю історичного світу» [286, с. 450], обмеженості свідомості межами досвіду. К. Ясперс зазначав, що «в існуванні є захват від життя, що досягає досконалості, і біль загибелі. Але поруч з

ними обома виникає незадоволення простим існуванням, нудьга від повтору й переляк ситуації краху: будь-яке існування уже несе в собі свою загибель» [286, с. 204-205]. Усі ці мотиви позначають хронотопну структуру химерних романів також як хронотоп кризи й життєвого зламу, який М. Бахтін характеризував як експліцитно чи імпліцитно метафоричний і символічний [15, с. 494-495].

Період кінця 70-х – 80-тих років, а саме на цей час припадає розквіт химерної прози, не знаменувався кризовими соціальними перетвореннями чи глобальними потрясіннями, проте був означений процесом визрівання необхідності майбутніх перетворень, що характеризується невідповідністю внутрішніх переживань особистості та зовнішніх її проявів, а в умовах радянської дійсності й штучної стабільності зовнішнього світу. Як зазначає О. Стяжкіна, радянська повсякденність 60-80-х рр. ХХ ст. стала унікальним проектом «досвіду не тоталітарного, а скоріше, досвіду певної свободи, підприємництва, досвіду освоєння міського простору, досвіду модернізації... Приватне при цьому ставало справжнім, а не декларованим, публічним» [232, с. 276]. Процеси породження ідей, реалізація яких повернула б індивідуальності втрачену безпеку, свободу, що активізувалися у другій половині ХХ ст., постають цілком закономірними й логічними. Людина гостро відчуває потребу «захисту» від абсурдного буття, заспокоєння, утіхи: «Крах – випробування для Буття» (К. Ясперс). Для «захисту» особистість, з одного боку, занурюється у власне «Я», що, по суті, і є для неї справжньою дійсністю, а з іншого, – відкриває трансценденцію: «...розпач самим тим фактом, що він може виникати у світі, свідчить про існування чогось потойбічного» [Цит. за: 258].

Зауважимо, що трансценденте в філософії екзистенціалізму тлумачиться залежно від належності мислителя до релігійного (К. Ясперс) чи атеїстичного (Ж.-П. Сартр, А. Камю) напрямку. Наприклад, у концепції К. Ясперса тяжіння до трансцендентного проявляється у сприйнятті людиною світу як сукупності шифрів трансцендентного: самовідданість у любові (шифр еротики); єдність зі світом, за умови, якщо суспільство й держава сприяють людині у самопізнанні й самореалізації; свобода, смерть. Мистецтво і філософія (як метафізика) навчають людину читати шифри, але у переломні моменти існування шифри руйнуються, що



разом зі звільненням від повсякденних клопотів дає можливість відкрити в собі трансцендентну реальність і долучитися до неї. Атеїстичний екзистенціалізм заперечує існування Бога й «віддає кожній людині у володіння її буття і покладає на неї цілковиту відповідальність за існування» [229].

На українському ґрунті традиційні екзистенціальні філософські проблеми переосмислюються також у плані національної самоідентифікації, що є важливою для осмислення екзистенції, оскільки апелює до глибин підсвідомості, загальнолюдських цінностей, мотивів поведінки тощо, сприяє усвідомленню втраченого людиною в процесі становлення цивілізації, а також певною мірою допомагає пережити дегуманізацію суспільства. Іншими словами, національна самоідентифікація є елементом вибору, що наближує особистість до свободи, активізує відповідальність, а також «готовність до самопожертви»: «людина просто не має сил існувати, не присвячуючи чомусь своє життя» [226, с. 296-297]. Зіставлення ідей екзистенціалізму з процесом національного самоусвідомлення дає підстави говорити про особливий національний вимір цієї філософської концепції, що має на українському ґрунті історичне коріння, наприклад «філософія серця» Г. Сковороди. Так, Ю. Шевельов оперує поняттям «антеїстичного екзистенціалізму», стверджуючи, що філософську основу нового антеїзму становить не зосередженість в собі, не орденське самозамикання й самовдосконалення, а «відшукання ґрунту під ногами» [277, с. 19-20]. В українській філософській парадигмі антеїзм також розглядається безвідносно до екзистенціалізму як «особливість філософської думки України, що полягає у підвищеному інтересі не до ідеального світу абстрактних теорій, а до «землі», України, як втіленні діяльнісно-практичного компоненту» [223, с. 9-10]. Ознаки антеїзму проявляються у творчості українських письменників на різних етапах становлення української літератури, проте потреба говорити про антеїстичний екзистенціалізм виникла у зв'язку із модерністським дискурсом. Зокрема С. Павличко розглядала питання про антеїзм у контексті проблеми розвитку української «материкової» культури й літератури ХХ ст. в особливих умовах й стверджувала, що ізолюваність призвела до породження цілого ряду національних страхів і комплексів [170].

Не заперечуючи в цілому факту культурної ізоляваності української культури й літератури на певному етапі їхнього розвитку, звернемо увагу, що «вагання» особистості у визначенні своєї належності до певної спільності в соціально-історичних обставинах 2-ї половини ХХ ст. не було прерогативою українського екзистенціалізму, а визначало загальносвітову тенденцію, яку К. Ясперс означив як зростання значущості фактору маси у світових подіях. Суть зазначеної тенденції розкривається у контексті розуміння німецьким філософом таких соціальних формацій, як «народ», «маса» й «публіка». Народ є структурованою формацією, що «усвідомлює себе у своїх життєвих підвалинах, у своєму мисленні й традиціях», при цьому людина з народу «має особисті риси характеру також завдяки силі народу, яка є для нього основою» [286, с.191]. Неструктурована маса виникає там, «де люди позбавлені свого справжнього світу, коренів і ґрунту, де вони стали керованими й взаємозамінюваними» [Там само, с.192-193] внаслідок звуження горизонтів, життя з дня на день, без спогадів, примусової беззмістовної праці, розваги як заповнення дозвілля, постійного нервового напруження, оманливої видимості кохання, вірності, довіри, зради й цинізму. При цьому окрема особистість є водночас уособленням і народу, і маси: під впливом обставин людина належить масі, але прагне зберігати зв'язок із народом, залишаючись незамінною особистістю.

Риторичне питання, яке ставить К. Ясперс у роботі «Витоки історії та її ціль» (1949) [286, с.193-194], – що зробить людина тепер зі своїм існуванням на основі знань і технічних можливостей, черпаючи сили в джерелах своєї сутності, – певною мірою визначає і проблематику химерного роману 2-ї пол. ХХ ст. Мотиви самотності, пізнання смерті як факту людського існування, життєвого випробування, екзистенційного осяяння відбиваються у периферійних хронотопах художнього універсуму химерних романів, що апелюють до соціально-історичного контексту зображуваних подій, колективного підсвідомого (архетипів), глибинних психоемоційних процесів людини (візії). При цьому стрижневим у реально-ірреальній системі часопросторових координат химерного роману є хронотоп випробування з ідеями осягнення особистістю екзистенції, пошуків ідентичності,

що здійснюється в умовах поглинання її волі тоталітарною системою й реалізується через усвідомлення й утвердження належності себе до роду (народу).

Так, у романі О. Ільченка екзистенційні мотиви означають позамежний хронотоп автора, що реалізується у позасюжетних структурах як діалог різних іпостасей авторського «я». При цьому топографічний хронотоп характеризує категоріальне нерозрізнення ірреального й реального, і це виражається в тому, що герої в одних випадках сприймають дивовижне як буденне, а в інших – не можуть розпізнати й розшифрувати проявів і знаків трансцендентного. Наприклад, надзвичайні можливості Мамая не викликають здивування чи сумнівів в інших героїв, – і автор дотримує цієї стратегії протягом усього розгортання сюжету, лише іноді «дозволяючи» головному герою «розкрити душу» [84, с.381]. А от шинкарку «Златомальованої коси» Настю Певну всі герої сприймають як звичайну молодицю, хоча й невдовзі після її появи в обложеному військами місті про неї та її заклад починають говорити недобре. При цьому «фізичних» підтверджень того, що Настя – це сама Смерть, немає, тільки авторський натяк. Наприклад, вона пропонує катові Бевзю розв'язати руки хлопцям, яких невдовзі будуть страчувати, переймається, коли Михайлик у виставі заганяє актора-Смерть на шибеницю тощо. Таким чином, семантичне розрізнення «ірреального» й «реального» можливе тільки на рівні позамежного читацького хронотопу.

Хронотоп випробування в зображеному світі безпосередньо пов'язаний з образом юного коваля Михайлика, який у супроводі матері дістається міста Мирослава й долучається до його оборони. Обставини вибору (відповідальність – безвідповідальність, любов – пристрасть, відвага – безрозсудність) сприяють самопізнанню героя, звідси й персональний архетипний хронотоп дороги-шляху й зустрічей. Цей хронотоп на рівні зображеного світу семантично реконструюється як «реальний», а на концептуальному рівні – як «ірреальний». Адже основні зустрічі, основні вузли вибору героя з позицій екзистенціальної концепції К. Ясперса є шифрами трансцендентного: еротика, єдність людини зі світом, свобода, смерть. І розкодування цих шифрів здійснюється через мистецтво: під час театральної

вистави Михайлик проявляє свої творчі здібності, про які до того часу навіть не здогадувався.

Ідея випробування є центральною і для хронотопу Козака Мамає, що в семантичній площині інтерферується з позамежним відносно зображеного світу авторським хронотопом. Звідси спільність ключових точок морально-етичного й життєвого вибору, що пов'язані з проблемами самопізнання й самореалізації митця: почуття й обов'язок, відповідальність за своє творіння, переживання через цензурні утиски, несправедливість критики тощо. Цей хронотоп є також специфічним з огляду на проблему фантастичного. Можна вичленувати дві площини у смисловому розкодуванні образу Козака Мамає, що означають екзистенційні пошуки самого автора. Зокрема, у ньому дихотомічно поєднані людський (втомлюється, кохає, ненавидить, жертвує, вагається, шкодує з приводу нездійсненого в житті тощо) і божественний (деміургічний) первні. Як «ірреальне» семантично реконструюється друга площина, в якій герой має іманентні можливості надлюдини (особлива взаємодія з природою, оживлення намальованих образів, безсмертність, взаємини зі смертю тощо). Саме ця площина є, з одного боку, основою творення авторського міфу як способу розшифрування кодів трансцендентного, а з іншого, – способом подолання екзистенційної кризи автора через віднайдення нового смислу – прилучення до спільності «рід», що дозволяє звільнитися від екзистенційної тривоги й страху перед Ніщо.

У романі Є. Гуцала «Позичений чоловік» взаємодія трансцендентного й особистісно-індивідуального (екзистенційного) здійснюється у фокусі дієгетичного наратора суб'єкта оповіді, тому ірреальне, дивовижне, химерне оприявлюється через особистісний досвід героя-оповідача. Звідси й включення «ірреальних» хронотопів сну, марення, фантазій, візій, передбачень та ін., що у художній формі реалізують різноманітні стани людської психіки. Мотив випробування у романі втілюється на концептуальному рівні, а в зображеному світі характеризує площину «ірреального», утворену зазначеними вище хронотопами. «Реальність» – це будні фронтовика в минулому, а тепер «старшого куди пошлють» Хоми Прищепи. Особистісний «ірреальний» хронотоп героя відтворює екзистенціальну кризу випробування

«пограничною» ситуацією – чужою смертю, яку герой, «вживлюючись» у роль померлого, привласнює й унаслідок чого переживає «екзистенційне осяння», що виводить його на усвідомлення й прийняття нового життєвого сенсу.

Припускаємо, що концептуально Є. Гуцало ближчий до філософських поглядів екзистенціалістів атеїстичного напрямку, оскільки в авторській концепції особистості свобода інтерпретується як основний вияв екзистенції. Хома Прищепя проходить шлях від несвободи (байдужість до свого життя, пристосуванство, безпристрасність) до активної життєвої позиції (письменницької діяльності). Якщо на етапі «несвободи» він живе у світі фантазій, снів, марень, то, звільнившись, відчуває відповідальність за своєї життя й трансформує внутрішній потенціал в енергію творчості.

У художній концепції Вал. Шевчука домінує релігійне тлумачення екзистенції, у зображеному світі реалізується ідея «екзистенційного осяння», що постає буквально як подія входження світла у внутрішній простір людини – спочатку козопаса Івана, а потім Хлопця. Порівняймо: «світло вливалось до нього чисте, тремке й заливало поволі весь окіл, який міг він озирнути, звівшись на лікті» [275, с.152]. Межі «свого» й «іншого», «свого» й «чужого» розмиваються: «Поруч тихо спала Марія, вві сні обличчя її було прегарне. Світло залило це обличчя, складки постелі, меблі, стіни й фотокартки на тих стінах» [Там само]. Л. Тарнашинська, характеризуючи особливості розкриття екзистенційної проблематики Вал. Шевчуком, зазначає, що письменник «привносить в екзистенціалізм (у його втіленні) жах не стільки руйнівний, скільки такий, що несе в собі одвічний неперебутний потяг людини до невідомого, незбагненого, ірраціонального» [235, с. 293]. У зовнішньому світі (топографічному хронотопі) зміни не відбуваються: дружина Івана, Марія, не бачить світла, а тільки на інтуїтивному рівні відчуває, що чоловік переживає надзвичайний момент. Не знання, а інтуїція, людяність, самовіддана любов і воля впливають на її рішення проявити милосердя до Івана. Під впливом чоловіка жінка зачиняє себе в «капсулі» байдужості до світу, але, з іншого боку, відкривається для трансцендентного: «Два спокої змагались у ній – один буденний, узвичаєний, що велів тілу й духу

вправлятись у русло всезагальне, і цей, який відривав її від світу і замикав в особливу капсулу» [275, с.153].

У романі Вал. Шевчука мотив випробування постає не як «свобода вибору», а як «зумовлений вибір» (вищою силою). Цей мотив означає хронотоп роману «Дім на горі». Герої не «ідуть» до «пограничних ситуацій» через долаття перепон на життєвому шляху чи внаслідок внутрішньої боротьби, а приймають їх як даність, тільки констатуючи те, що відбулося, діляться своїми враженнями від нових відчуттів. Події, що спричинили «пограничне» занурення героїв, часто постають як натяки, спомини, стани дежавю й жемавю (наприклад, Володимир у госпіталі), тому що не події, а їхнє екзистенційне переживання перебуває в центрі уваги автора. Якщо й він дає визначену назву події, наприклад смерть Миколи в повісті-преамбулі або смерть пана Юрія в оповіданні «Дорога», то тільки як платформу для розгортання спостережень за внутрішнім станом героїв, дотичних до цієї події, – Олександри й Сотниківни. Доля героїв визначена наперед, тому за кожною жінкою і за кожним чоловіком «дому на горі» закріплена певна функція, яку він має виконати, незалежно від того, знає про неї чи здогадується, приймає внутрішньо чи заперечує. Герої не роблять вибору, що, своєю чергою, стає їхнім свідомим вибором. Вони мають відкинути сумніви, адже, за словами М. Бердяєва, «стан сумніву є стан несвободи, залежності», а «творче філософське пізнання є скасування сумнівів над тим, кого обрав і полюбив» [25, с.40].

Очевидно, що концепція хронотопу «зумовленого вибору» постає у творі Вал. Шевчука насамперед під впливом ідей Г. Сковороди, про що свідчать і прямі алюзії в тексті. Ідея «зумовленості» реалізується символом людського життя – Синьою Дорогою, що веде до смерті. Наприклад, архетипний хронотоп дороги з алюзією на вірш «Всякому місту звичай і права...» означає образ шевця Миколи, життя якого обривається під час розстрілу полонених: «На віддаленому островці стояв косар і клепає невидимим клепалом косу, інший косив, повільно переступаючи в густій піні хмари, ливар лив метал, а годинникар лагодив невидимі годинники...» [275, с.64]. На Синій Дорозі бачить перед смертю свого чоловіка козопаса Івана Марія. Синя Дорога, засипана зорями, символізує зародження

кохання (як творіння \ породження нового життя) між Миколою й Олександром: «Це їх побачив, озирнувшись, самотній мандрівник, який усе ще йшов по синій дорозі, засипаній зорями: два нові космічні тіла тужавили в нього на очах, і рух, який вони почали, це й було первісне «щось», яке росло й кільчилося в порожнечі» [275, с.75].

Надмірне, на думку деяких дослідників, захоплення Вал. Шевчука символами, метафорами та ін. є особливістю його індивідуального стилю із тяжінням до барокової поетики як об'єкту художньої стилізації, а отже, наслідком вибору особливої стилістичної палітри. Зазначимо, що у випадку із романом «Дім на горі» йдеться не про жанрову стереотипізацію, що «згладжує будь-які індивідуальні особливості творчості», а про специфічну романну стилізацію, яку М. Бахтін описував так: «абстрактна ідеалізаційна стилізація таких романів визначається, відповідно, не тільки своїм предметом і прямою експресією мовця (як у суто поетичному слові), але й чужим словом, різноголосицею» [15, с.130-131].

Щодо повісті-преамбули, то стилізація охоплює тільки хронотопи окремих героїв, але в цілому часопросторова організація відповідає авторському задуму: взаємопереплетення людських доль локалізується в одному місці, не означеному ні конкретною, ні фіктивною топографічністю, у трьох часових площинах (1911, 1946 і 1963 роки). А от периферійні хронотопи, як і в романі Є. Гуцала, фокусують внутрішній часопростір героїв, означуючи їхні візії, марення, передбачення, але не просто як особливі психологічні стани, а й способи інтуїтивного пізнання екзистенції. У тексті вони також набувають функцій емблем і символів і дублюються в обох частинах роману-балади, наприклад «золоте павутиння як струни бандури» в історії старої з дому на горі, у притчі «Панна сотниківна»: «готова вже була ковзнути по золотих струнках свого павутиння, щоб таки пустити в того ясно-синього метелика, який тріпотів у прочілі, хоч дрібний струмінь отрути»; «З'явилися золоті павуки на довгих тремких лапах, вони сплітали між сонцем та землею золоте павутиння, яке обплутувало дерева, як струни бандури» [275, с.308].

«Золоте павутиння» – це не тільки наскрізний у романі образ-метафора, а й мистецький (авторський) спосіб розкодування шифрів трансцендентного через індивідуальні екзистенції, що й визначає особливості хронотопу роману: долі героїв, як павутинки, перетинаються в певних точках, при цьому відбувається масштабування локальних українських подій в універсумі. Вихідною точкою, на наш погляд, є 1946 рік як етап повоєнного розвитку суспільства – період екзистенційної медитації після лихоліття, особистісного самопізнання й ціннісного самовизначення для героїв твору; звернення автора до 1911 року дозволяє відтворити передумови майбутнього, а до 1963 року – наслідки минулого й процес «передачі» трансцендентної обраності від попереднього покоління наступному, від козопаса Івана до Хлопця. При цьому визначення ключових у житті героїв років відбувається не з позицій усвідюючого й усюдисушого автора, а з позицій їх значущості для героїв, що продиктовано екзистенціальною концепцією часу, згідно з якою модулі «минуле» – «теперішнє» – «майбутнє» є структурними формами людського існування (М. Гайдеггер).

Зауважимо, що у другій частині роману «Дім на горі» немає однієї усталеної концепції часу, що диктується особливою художньою формою – притчевою мозаїкою. Окремі сюжетно завершені елементи як носії ідеї-посилу, що співзвучні з ідеями екзистенціалізму, умонтовуються в структуру повісті-преамбули, відтворюючи цілісну картину. Так, в оповіданні із промовистою назвою «Дорога» несподіване для оточення самогубство господаря маєтку Гудище пана Юрія стає відправною точкою для роздумів щодо причини цієї події, зокрема й вибору людиною добровільного позбавлення життя в цілому.

Зазначимо, що в екзистенціалізмі проблема самогубства розглядалася в контексті проблеми «абсурду»: «Існує лише одна по-справжньому поважна філософська проблема – проблема самогубства» [87, с. 72-73]. На думку А. Камю, рішення покінчити з життям є наслідком усвідомлення людиною його абсурдності. Знання про те, навіщо існує весь світ із його власними цілями, непідвладне людському розуму, ірраціональне. Позбутися абсурдного через самогубство неможливо, а от збунтуватися проти нього – це, на думку А. Камю, і є послідовним



розв'язанням проблеми абсурду. Утіленням бунту людського духу проти ірраціональності й абсурдності є образ Сізіфа, який ненавидить смерть і прагне жити за будь-яких обставин. За це він покараний безкінечно піднімати вгору камінь, проте й у цьому його щастя: «Самої боротьби, щоб зійти на шпиль, досить, аби сповнити вщерть людське серце. Треба уявляти Сізіфа щасливим» [87, с.152].

Міркування про самогубство в оповіданні «Дорога» розкриваються у двох хронотопних площинах – «ірреальній» (образ Домовика) й «реальній» (образи Пані, Астронома), що перетинаються в точці буденної події – «зустрічі». Це «зустріч» двох світів та їхніх мешканців, що в такий спосіб отримують можливість відкрити один одному таємниці свого буття, а отже, «ірреальний» світ у контексті новели є не вищою силою (істиною), а дзеркальним «реальному» (буденному), паралельним («чужим») світом.

Відмінність буденного світу від паралельного потойбічного простежується в площині ціннісних категорій, але не їхньої оцінки з авторської позиції: якщо для першого «нормативним» є прагнення до перемоги добра над злом, то для другого – торжество сил зла над силами добра. Головний конфлікт полягає в тому, що представники кожного зі світів несвідомо «тягнуться» до «нормативності» протилежної паралельності. У цьому випробуванні вони використовують свою «нормативність» для відновлення гармонії протилежного світу й переходять на сторону добра чи зла. Звернемо увагу, що образи нечистої сили в романі Вал. Шевчука – це найчастіше, згідно з уявленнями давніх українців, духи померлих родичів, що ожили в паралельному світі, наприклад, домовик – дух найавторитетнішого й найшанованішого померлого члена родини, перелесник – небіжчика, за яким жалкують або дух зниклого родича чи коханого. Кожен із героїв оповідання «Дорога», крім самогубці, мав або щоденні повинності, або плани на майбутнє: Пані займається господарством, оскільки її чоловік занурився у філософські роздуми, нехтуючи обов'язками в родині; Домовик мріє вирватися за межі будинку, який він зараз змушений охороняти; Астроном планує покінчити з кочовим життям і оселитися в омріяному маєтку. Кожен із них, усвідомивши чіткіше після смерті пана Юрія власні прагнення, спочатку бунтує проти заведеного

порядку, а потім повертається, як покараний Сізіф, на звичне коло. Домовикові громада не дозволяє покинути оселю й розпочати мандри, але він усвідомлює відповідальність за негаразди в родині й самогубство пана Юрія, адже мрія позбутися обов'язку охороняти родину зрушує усталений порядок. Астроном, якого вигнала Пані, усе одно приречений повернутися до того ж села, з якого вийшов, його дорога (доля) також зациклена.

Бунт Пані – це перекладення провини за смерть чоловіка на Астронома й повернення в коло господарчих турбот і щоденних побутових проблем. І тільки пан Юрій не готовий бунтувати проти усвідомленого абсурду свого світу й знаходить свій спосіб позбутися ірраціональності: «у світі таки немає нічого нового. Через це людина й пропадає у ньому, як комаха чи птах. Через двісті років нікому не буде діла до того, що становили особи такі-от, як ми... Але до наших душ не буде їм діла: вони належать нам і найперше нам...» [275, с. 288]. Подія самогубства, з одного боку, порушує усталений порядок, розриває цикл буття, але, з іншого боку, утворює нове буттєве коло, але вже в іншому світі – потойбічному.

Автор не артикулює морально-ціннісний сенс події самогубства, уписуючи це, наприклад, у християнську концепцію непослуху, яка певною мірою вплинула й на семантику символів слов'янської міфології (душі самогубців – «заложні мерці», які можуть стати причиною негараздів у реальному світі), а ближчий до екзистенціального гуманізму із його толерантністю до інших типів духовності. З огляду на це й вимір «ірреального» у романі Вал. Шевчука «Дім на горі» є віддзеркаленням «реального» з позицій авторської оцінки морально-етичних проблем. Потойбічний світ (метафізичний хронотоп) – чужий, лячний, але тільки до тої міри, поки в ньому не можна віднайти глузд. Проте для буденної свідомості таким же чужим і страшним може стати й світ іншої особи або царина науки. Страху перед «чужим» буденна свідомість позбувається, як правило, через зневагу, ненависть, агресію. Отже, символічність образів в оповіданні можна потрактувати з позицій екзистенціалізму таким чином. Пані – буденна свідомість, для якої чужим є пан Юрій (людина, що сповідує інші духовні цінності) і Астроном (утілення наукового пізнання світу): «Найнезрозуміліше було те, що у вчинкові пана Юрія не

було глузду». Домовик – трансцендентальне втілення духу господаря дому, якому не вдалося ані взяти відповідальність за свою долю (вирватися з дому, віднайти свій шлях), ані стати щасливим у подружньому житті (відьма відмовляється стати супутницею).

Отже, ідеї екзистенціалізму можуть визначати основний хронотоп випробування химерного роману, у якому ірреальний вимір або окреслює площину індивідуального досвіду пізнання трансцендентного, або означає уявлення про трансцендентну реальність. З концепцією екзистенціалізму також пов'язана локалізованість часопросторових ознак у химерному романі, що по-різному реалізується в «реальному» й «ірреальному» хронотопах і семантично реконструюється в діалектичному взаємозв'язку. Унікальною для «реальної» стратегії цієї конструкції є прив'язка до певних топографічних або часових, якщо брати історичний вимір, точок, пов'язаних з українським часопростором: у романі Вал. Шевчука топографічна конкретність відсутня, але є вказівки на реальні дати української історії й створюється абстрагований образ невеликого містечка з домом на горі, у романах О. Ільченка й Вал. Шевчука конкретна топографічність має фіктивний характер – зображуване в «Козацькому роду нема переводу...» місто Мирослав, і в «Позиченому чоловікові» село Яблунівка є типізованими узагальненнями українських реалій відповідного історичного періоду (XVII і XX ст.). Другим, «ірреальним», виміром зазначеної конструкції є розгортання екзистенційних пошуків героїв від усвідомлення своєї належності спільності «маса» (авторська або нараторська проекція «радянського народу» або належність цій формації героя, як у романі Є. Гуцала «Позичений чоловік») до приєднання до спільності «український народ», контекстуальним тлом якого є філософія та українська культура. При цьому локалізація не передбачає звуження часопростору, а навпаки, демонструє широту авторського погляду, що дозволяє включити зображувані події у загальнолюдський, загальносвітовий і загальноісторичний контекст. Наприклад, у романі В. Земляка «Лебедина зграя» означення часопросторових координат розгортання сюжету як сучасного Вавилону реалізується складною метафорою, що створює проекцію минуле-майбутнє через

прив'язку до стародавньої столиці Вавилону («Брама Бога»), розташованого в нижній течії Євфрату [71, с.5]. Обмеження простору й часу в химерних романах може бути й наявним, що пов'язано зі сферою особистісних переживань героїв: «Йшли, перейнявшись навзаєм цією наснагою, і здалося їм обом, що *світ у цей час тісно обмежився* – був для них і у них...*Світ пропав для них, бо вони раптом забули про час і простір*; навіть бджоли перестали густі. Синя тиша оточила їх. Неоніла, розплющуючи очі, бачила синє небо й чи не менш сині його очі» [275, с.262].

З іншого боку, локалізація є засобом дихотомічного поєднання «реального» й «ірреального» хронотопів і створює часову конфігурацію, що характеризується безмежним часом у межах «ірреального» хронотопу та особистісно-індивідуальним – у межах «реального». Така структура також може бути описана через екзистенціальну схему буття, у якій визнається існування певної ірраціональної сили, що породжує страх, невпевненість, тривогу. Трансцендентне є безкінечним у просторі й часі, а особистісно-індивідуальне обмежується моментом буття людини. Наприклад, у романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу», ідея про трансцендентне втілюється у хронотопах таких героїв, як Бог і Козак Мамай (символ мистецтва, народної пам'яті, культурного зв'язку поколінь), яким у художньому світі роману «надаються» рівноправні функціональні обов'язки, а також у хронотопі Чужої Молодиці (алегоричне утілення смерті). Бог перебуває на небесах (простір безкінечний), але в чітко визначеному місці – угорі над українським степом, де починають розгортатися події роману (простір локалізований): «А там, на небесах, Господь, мало не гупнувши вниз (йому ж від понадмірного каїнства в голові замакітрилось)...» [84, с.179]. Козак Мамай є породженням своєї землі, про що говорить і В. Нарівська: «В авторському міфі О. Ільченка Мамай постає не лише як оживлена народна картинка, але і як степове явище» [162, с.51].

Обидва герої (Бог і Мамай) безсмертні, обидва мають тілесне втілення й при цьому надлюдські можливості творців. Акт творення для обох деміургів безпосередньо пов'язаний із неконтрольованою творчістю-натхненням

«недосвідчений драматург на виставах свого першого творіння, бо всі дійові особи й виконавці завжди і скрізь... роблять зовсім не те, що їм робити слід» [84, с.211]. Проте образ Мамая в романі О. Ільченка може прочитуватися також у символічному ключі: безсмертний козак – не просто втілення народної любові, як, наприклад, традиційно є у фольклорних творах, а сам народ, який спочатку своєю волею (силою уяви) створює Однокрила, оживлює його, а потім самовіддано бореться з наслідками свого необачного вчинку. Безсмертя Мамая, яке «прогледів» Бог, символізує зв'язок поколінь: поки від покоління до покоління передається досвід (культурний, побутовий, ціннісний, світоглядний), доти й існує народ. Інші герої роману, як позитивні (Михайлик та його матуся, Пилип-з-Конопель, Ярина), так і зображувані в іронічно-жартівливому ключі (Пампушка, Однокрил), перебувають в часі особистісно-індивідуальному: для кожного з них життя є випробуванням духовних сил і пізнанням екзистенції. Смерть у романі «Козацькому роду нема переводу» є посередником між двома світами, нею закріплено функцію «вимикання» особистісно-індивідуального часу. Сама по собі особистість подолати Смерть не може й обов'язково на певному етапі перейде межу буття-небуття, але, будучи одиницею «психофізичної формації» нації, передаючи досвід, отриманий від пращів, у тому числі через творчість, дітям, вона долає страх перед смертю.

У романі Є. Гуцала «Позичений чоловік» локалізація є одним зі способів ідентифікації героя та визначення його належності спільності «народ». Так, для означення місця розгортання подій автор наводить цілий реєстр топонімів, що фактично є довільним переліком назв українських сіл, розташованих у різних регіонах України: «Щоб ви вже почали здогадуватися, спершу назву довколишні села, широко знані по всіх усядах: Білоконі, Велике Вербче, Гончарі, Кривошії... Іще не здогадуєтесь? Гаразд, поблизу є й інші села: Липівка, Малі Дубові Гряди, Сухолужжя, Чудви» [57, с. 151]. Села Білоконі й Гончарі знаходяться в Полтавській області, Велике Вербче – в Рівненській, Кривошії – у Вінницькій тощо.

Центрується цей простір через топонім Яблунівка, що унеможливорює точне означення просторових координат поза межами хронотопу художнього твору, оскільки по всій Україні нараховується близько трьох десятків населених пунктів із

такими назвами. Проте у межах хронотопу зображеного світу значущість часопростору Яблунівки зумовлена належністю до нього Хоми Прищепи: «Може б, хто й подумав, що знають мене насамперед за Яблунівку, бо слави зажило село своїми яблуками в області й поза областю, але ж це неправда. Подеколи правда мені бачиться в тому, що Яблунівка стала знаменитою саме тому, що тут народився і живу я, Хома Прищепка» [57, с.151]. Отже, локалізація місця розгортання дій роману – це не тільки художнє узагальнення топографічного об'єкта, а й індивідуальний ментальний простір, значущий для «бачення» «Я» – оповідача\героя. У цьому контексті поняття «бачення» вживається зі значенням, сформульованим М. Мерло-Понті: «дана мені здатність бути поза самим собою, всередині брати участь в артикуляції Буття, і моє «Я» завершується і замикається на собі тільки через посередництво цього виходу зовні»; «видиме має невидиме, якщо бути точним, підґрунтя, яке робить наявною, показує, як показує відсутнє» [152, с.51]. Опосередкованим підтвердженням статусу часопростору в романі служить і невідповідність в оформленні мовних партій інших героїв твору. У них авторські інтенції експліцитно виражені: і я-наратор, і персонажі переважно розмовляють однією стилізованою під народну мовою, гіперболізовано насиченою фольклорною лексикою і паремією.

У репрезентації іншими персонажами роману простір «Яблунівка» статистичний, референтно прив'язаний до певних об'єктів реальності (українські села 2-ї пол. ХХ століття), набуває реалістично вмотивованих характеристик. Наприклад, в епізоді товариського суду масштабування «Яблунівка» – «увесь світ» має підкреслити віддаленість цього населеного пункту, що, відповідно, і впливає на уклад життя у ньому. Голова колгоспу Дим надає вчинку Хоми Хомовича (погоджується обмінятися на теличку) всесвітнього масштабу («Може, Хома Хомович зганьбив нас перед усім світом...»), на що отримує аргумент від діда Бенеді: «Де Яблунівка, а де той світ весь...» [57, с. 396]. Я-наратор натомість ініціює динамізацію хронотопу «Яблунівки», його постійні трансформації. Таким чином, через хронотоп набувають художньої виразності пізнавальні й емоційно-мотиваційні психічні процеси, унаочнюється внутрішній світ наратора-героя. Так, у

тій же сцені товариського суду ініційовані наратором-героєм зміни часопростору утілюють його «здатність бути поза самим собою, всередині брати участь в артикуляції Буття». Порівняймо: «Сонце на черені неба лежало, як дорідний книш, палахкотіло срібною усмішкою, від якої весь світ здавався посрібленим дрібненькими ошурками. І коли я звівся, то вмить сонце пропало, а також згасла його срібна усмішка, і вся Яблунівка перестала бути срібною, бо не так, може, споночіло, як звечоріло» [57, с. 396]. При цьому способи локалізації хронотопу зображуваних подій (умовно «Яблунівка») демонструють не трансформації всередині цього хронотопу, а зміни фокусів нарації – внутрішньої та зовнішньої за умови збереження форми оповіді від першої особи.

З цього погляду «привласнення» Я-оповідачем простору інших (персонажів) також є способом акцентуації умовності, вигаданості зображуваних подій. Цей часопростір може розглядатися і як художнє узагальнення типового українського села 2-ї пол. ХХ ст., а образ Хоми Прищепи – узагальнення типового його мешканця як носія народної культури (вигаданий герой в абстрактному хронотопі), що також підтверджується багатством репрезентованої у тексті народної фразеології.

У цьому контексті образ оповідача й героя Хоми Прищепи, дійсно, може трактуватися як утвердження й уславлення споконвічної пошани «українського народу до родини, моралі, добра» [146, с.12]. Проте інтонація невпевненості («мені бачиться») підкреслює суб'єктивність сприйняття й оцінки подій, що увиразнює вагання авторської свідомості у співвідношенні «я» із «такий, як усі» чи «не такий, як усі». Ймовірно, цим же пояснюється і несприйняття інших «Я», що знаходить вираження у демонстративно агресивному, саркастичному означенні чужих хронотопів: «Було ще в повоєнні часи прізвище Сало, та це Сало кудись виїхало на шахти Донбасу, та і не повернулось назад...» [57, с.148].

Локалізованість хронотопу в романі Вал. Шевчука «Дім на горі» реалізується без топографічної конкретності, а «прив'язка» до українського часопростору забезпечується діалогом із бароковою культурою, що інтерпретується крізь призму творчої, філософської й історіософської спадщини Г. Сковороди.

Бароко стає для авторів химерних романів, принаймні в межах необарокової течії, своєрідним ключем до розкодування контексту проблем минулого і сучасного. В. Нарівська зазначає, що у романі О. Ільченка «міфологізація історичних подій “перебивається” культурним бароковим фоном. Його опанування природно поєднувало традиційне і новаторське в романі про життя на рубежі епох як переході від часів Руїни, що остаточно утвердила маргінальний тип в українському бутті і конформізм як одну із форм його існування» [162, с.46]. У цьому спостереженні привертає увагу думка про те, що предметом міфологізації виступають не певні життєві реалії й історичні події, а «буття народу в епоху бароко в цілому з його прагненням до самоутвердження» [162, с.34]. Однією з провідних ідей Г. Сковороди, художньо освоєних у романі «Дім на горі», зокрема на рівні хронотопної структури, є ідея Горньої республіки й обраної людини, що виключає «постулат національної держави, отже, й народу, який творить певну суспільну субстанцію» [276, с. 36-37]; натомість головною цінністю оголошується не народ, світ, місто як образ бездуховної юрби, а самозбереження вибраного, свідомого, саморегульованого людського «я» [Там само]. У хронотопі ця ідея реалізується через протиставлення двох будинків і двох первнів – жіночого й чоловічого – але не в традиційному гендерному його розумінні. Це посилення на аналізовану Г. Сковородою в трактаті «Книжечка о чтении священ[аго] писания, нареченна Жена Лотова» біблійної легенди. У романі «дім на горі» – це жіноча територія, уособлення образу біблійної дружини Лота, яка всупереч ангельським настановам, обернулася на свій дім у Содомі й була перетворена на соляний стовп, й уособлення ідеї про тілесний первень в людській природі. У цьому «жіночому» домі знаходиться велика бібліотека, яку збирали всі покоління чоловіків, що є алюзією на зазначений трактат. Г. Сковорода, звертаючись до читачів, наголошував на тому, що книжок велика кількість, але прочитати й зрозуміти важливо одну – Біблію: «Ражжуй одну преславную славу – и во многія обители божіею сего лабиринфа отверзется тебѣ вход и исход» [215, т. 2, с. 37]. «Дому на горі» протиставляється інший «дім», що виступає уособленням духовного первня й водночас репрезентований чоловічим образом. Цей інший «дім» не той, в якому живе козопас Іван разом із своєю



дружиною, а він сам. Недаремно в мареннях-візіях інших героїв Іван увижається в образі дому – він уже отримав друге, духовне, народження. Згідно із концепцією Г. Сковороди, людина є сліпою, але має віднайти свої зіниці, початком цього прозріння є погодженість зі своїм духом: «А что ж есть дом наш, если не тот, о коем Павел говорит: «Вы есте храм бога жива». И кто может живущаго внутрь нас узнать, не внушив себѣ и не узнав себе?» [215, т.1, с. 217]. Якщо погодженості немає, «людина входить у неспівмірну собі стать, бере на себе непосильний обов'язок, а через це зазнає смутку, туги, нудьги» [276, с. 591]. Кожна людина, що приходить у цей світ, є мандрівником, але її шлях може бути й оманливим. У погоні за примарним щастям «людина оббігає земну кулю, шукає його за морями, в чужих землях, забуваючи, що щастя треба шукати не поза собою, а в собі, у самоудосконаленні, в сумлінні та доброму розумі» [Там само], й тільки таким обранцям, як Іван та Хлопець, вдається віднайти правильний шлях.

Отже, підвищена увага до ірреального у химерному романі на концептуальному рівні продиктована, з одного боку, відкритістю авторської свідомості до нового філософського мислення, зокрема екзистенціалізму й екзистенційного ірраціоналізму, з іншого боку, – зануреністю в архетипні смислові простори міфологічного й народнопоетичного мислення, барокового світогляду, а на рівні форми, у цьому ми цілком погоджуємося з А. Кравченком [113], особливостями естетичної концепції та художньої манери письменника.

Уплив ідей екзистенціалізму позначився на формуванні хронотопу випробування, пов'язаного з ним хронотопу порогу або кризової життєвої ситуації (трансгресії), а також локалізованості часопросторових координат розгортання сюжету химерного роману. Вони означають процес самоідентифікації особистості ХХ століття через усвідомлення й утвердження належності до роду (український народ) й супротив процесу поглинання її волі масою («радянський народ»). Філософські поняття про трансценденте й екзистенцію в химерному романі реалізується ідеєю паралельного світу (те, що виходить за межі людського досвіду й раціонального пізнання), особливих психологічних станів героїв, й оформлюється як «ірреальні» хронотопи потойбічного, снів, марень, візій, передбачень тощо.

### 3.2. Рецепція часу і часовості в «реальному» й «ірреальному» хронотопах химерного роману

Структуру хронотопів химерних романів можна проаналізувати з огляду на ідеї суб'єктно-ідеалістичного розуміння часу, запропонованого екзистенціалістами. Насамперед ідеться про історіософські положення К. Ясперса, який визначав історію як один із шифрів трансцендентного, а по-друге, тлумачення часових модусів як форм екзистенції з її постійною «спрямованістю» у майбутнє (М. Гайдеггер, Ж. Батай та ін.) і залежністю якості минулого від вибору людиною майбутнього (Ж.-П. Сартр). Осмислення часу як одна із найважливіших ідеологічних складників концепції химерних романів здійснюється як у проекції належності індивідууму спільності «народ» (опозиція часовість \ темпоральність – вічність \ безсмертність), так і в проекції індивідуального досвіду героїв (модуси «минуле – сучасне – майбутнє»).

У романі «Козацькому роду нема переводу» О. Ільченка осмислення часу й часовості людського буття здійснюється переважно у проекції належності індивідуума спільності «народ» й утілюється хронотопом-універсумом «минуле», який, на думку В. Нарівської, є основою авторського міфу [162]. До того ж аналіз хронотопу цього твору й інших химерних романів потребує врахування особливої романної комунікації з принциповою «незавершеністю» (М. Бахтін) [19, с. 454-455]. Якщо ж визначати специфіку хронотопу «Козацькому роду нема переводу», на нашу думку, слід брати до уваги й специфіку наративної стратегії цього твору, а також пов'язаний із нею ефект віддзеркалення дієгетичної та екзегетичної структур.

Поширеною є думка про те, що ірреальність зображеного світу у химерних романах підкреслюється показово «реальним» планом оповіді: «завжди присутній всюдисущий, іронічний, всезнаючий оповідач» [266, с. 80]. З цього приводу А. Кравченко зауважував, що для химерних романів 2-ї пол. XX ст. є типовим оповідач, близький до оповідача народних казок, який «говорить про речі фантастичні так, ніби вони відбувалися в дійсності, змушує шукати прихованого змісту розповіді» [113, с. 10]. Проте це твердження буде неповним, якщо,

аналізуючи наративну стратегію роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...», не враховувати діалогічної природи реалізованої форми оповідача (наратора), експлікованої діалогом різних іпостасей авторської свідомості (абстрактного автора, за класифікацією В. Шміда).

У плані дієгезису й екзегезису реалізується пов'язаний з ідеєю твору О. Ільченка концепт «творчості», що передбачає експліцитний чи імпліцитний діалог автора, який перебуває в іпостасі то творця, то аналітика (критика), із протилежною авторською репрезентацією або реципієнтом щодо можливостей мистецтва, його впливу на людське буття, при цьому проблема творчості у романі «Козацькому роду нема переводу» досліджується у фокусі національного самовизначення, що не тільки закріплює за автором функцію виразника національного духу, а й визначає напрямок авторських екзистенційних пошуків. Таким чином, «оповідач з народу», на нашу думку, це одна з іпостасей абстрактного автора у творі О. Ільченка, при цьому її функціональність пов'язана не стільки з фантастичним, скільки з народнопоетичним, фольклорним первнем цього полістилістичного роману, а також традиціями низового бароко.

Переосмислення стихії народної творчості в романі «Козацькому роду...» реалізується у відповідній кожному художньому рівневі формі, у тому числі як сюжетні вузли й центри розгортання хронотопів героїв. Наприклад, автор звертається до апокрифічної легенди про Бога й апостола Петра, «прив'язуючи» її до постаті обозного Демида Пампушки-Купи-Стародупського. В основі цієї «прив'язки», а також в основі розкриття теми релігії, лежить творче припущення, формулювання якого вкладено у вуста мандрівного спудея Тимоша: «У мудрого ж – і бог мудрий, і пан розумний, і Смерть не дурна. А в дурного всі дурні: і бог, і пан, і Смерть!» [84, с. 266]. Цей образ, своєю чергою, є одним із віддзеркалень екзегетичного автора в зображеному світі. Установлена автором концептуальна опозиція «мудрий-дурний», реалізується у хронотопах з різним інтертекстуальним підґрунтям таких героїв, як Козак Мамай, архієрей Мельхиседек, пан Купа і дотичного хронотопу Бога й апостола Петра.

Епізод роману про зустріч двох побратимів – козака Мамаю й Миколи – є посиленням на біблійний сюжет про царя Єрусалима Мельхиседек («царя праведності») й Авраама. На знак приязні й дружби Мельхиседек дає хліб і вино Авраамові та його втомленим воїнам і прославляє Бога за перемогу в бою. У романі Микола-Мельхиседек переймає обов'язки єпископа, гетьмана й судді в обложеному військами Однокрила Мирославі, а Козак Мамай прибуває до міста, щоб узяти на себе відповідальність за його оборону. Отже, «божественне» як мудрість і вища справедливість у романі не потребує персоніфікованого образу Бога, оскільки проявляється у помислах і вчинках як служіння людям. Тому для козака Миколи й єпископа Мельхиседека в одній особі гріхом є не зняти дзвони й перелити їх на гармати, а залишити мирян на поталу ворогові: «гріх би нам був непростимий не встояти у цій війні проти ворогів отчизни»; «Сповідатись доведеться на цей раз не перед богом, а перед людьми. А це – страшніше! Курити народів ладан – марна річ!» [84, с.357]. Тема громадського служіння у хронотопі кожного із героїв реалізується концептом заборони: Мельхиседек не може собі дозволити зняти рясу, узяти до рук козацьку зброю, а Мамай відмовляє собі в особистому щасті, оскільки через взятє на себе зобов'язання не може одружитися із коханою, стати батьком.

З іншого боку, у способі творення хронотопів Мамаю й Мельхиседека простежуються інтермедіальні зв'язки, що зумовлюють некоординованість часових параметрів. Описуючи героїв, автор зазначає, що з останньої їхньої зустрічі минуло багато років, проте Мамай залишається таким же сорокарічним, а Мельхиседек змарнів, постарів. У живописній традиції вік героїв був незмінним: на народних парсунах Мамай змальовувався без ознак старіння, а от Мельхиседек як еталон духівництва в іконостасах українських церков зображувався старцем [73].

Другий складник концептуальної авторської опозиції «мудрий – дурний» реалізується в топографічному хронотопі пана Купки й метафізичному хронотопі божественно-земного. Обозний служить не Богу, а начальству, а значить, Бог має бути справедливим не до всіх, а тільки до нього, бо і належить тільки йому: «А зась! Із Господом Богом справу зараз матиму тільки я»; «Одійдіть же! Ще трішки, ще! Хай Господь бачить, хто саме пускає до нього таку велелійну хвалу» [84, с.33].

Відповідно до народнопоетичних традицій і народної міфології персоніфікований образ «Бога» у О. Ільченка набуває гротескних і виразно сатиричних ознак, утілюючи ідею несправедливості. Так, звертаючись до безпосереднього начальника, Бога, святий Петро дорікає: «ти, Боже мій, ласкою своєю оділяєш не найрозумніших, не найвідважніших, не найчистіших, а тих лише, хто кадить, хто хвалу тобі воздає. Так само ж і всі земні правителі чинять за прикладом твоїм, о Боже, всі королі, царі й гетьмани» [84, с.318].

Трансформований простір нівелює відстань між землею і небом, зближує світ людей і світ богів: світи входять один в один, взаємодіють, але перетинати їхні кордони можуть тільки функціонально (реалізація певної авторської ідеї) дотичні персонажі. Пампушка, «привласнивши» Бога, дістає до неба, спаливши купу ладану; Бог спостерігає з неба земні справи, задихається від диму, посилає на землю Петра, який спускається на землю драбиною.

Ще однією особливістю взаємодії «реального» й «ірреального» світів є акцентована автором умовність зображеного потойбічного, що зумовлює невідповідності в подіях протилежного часопростору. Проілюструвати це твердження можна епізодом, у якому апостол Петро за наказом Бога спускається на землю, що віднайти того святого, хто спалив купу ладану. Голодний Петро викладає зсохлий пліснявий хліб, за що отримує покарання – три місяці служити в наймитах у гетьмана Гордія. Заклопотаний Петро забуває про свої обов'язки і не передає золоті ключі від раю апостолові Павлу. Через це не може потрапити до раю Панько Півторацький: його повертають на грішну землю, оскільки золоті ворота зачинені. Водночас із цим відбувається ще кілька подій: зокрема, на полі битви вбивають сотника, на заміну якому приходить Михайлик, козаки нищать сотні прибічників Однокрила – і вони, як прості смерті, помирають.

Отже, подія із Паньком є винятком із загальної логіки розвитку художніх подій, але ця особливість пояснюється дотичністю героя до світу потойбічного. Невдовзі перед тим Півторацький залицяється до Чужої Молодиці, стверджує, що проведе з нею ніч, тобто «привласнює» собі недоступний смертним людям неземний світ, адже Чужа Молодиця є персоніфікованим образом Смерті.

«Недбалість» і «неуважність» до деталей – це свідомо авторська стратегія, що пов'язана з ключовою ідеєю твору. Автор ставить питання про те, що має переважати у творчості – життєва правда чи фантазія митця. Проблема з огляду на соціально-історичні обставини, в яких створювався роман, була актуальною для О. Ільченка, а його роман «Козацькому роду нема переводу» став своєрідною відповіддю на питання про роль митця. Ідея утілюється в екзегезисі як авторські міркування, й у дієгезисі, зокрема у сцені розмови Тимоша Прудивуса й Філіппа Сганереля. Останній, переконуючи побратима по перу бути обережним зі сміхом як серйозною зброєю, перекладає-цитує роман співвітчизника Сореля: «Нині кожен хоче корчити з себе любомудра... Усе це було б дарма, коли б не принижували ближнього з тим, щоб здобути шану собі, а до того ж не відкидали б геть усякий сором і не намагалися знаходити вади там, де їх нема...» [84, с. 500]. У такий спосіб письменник актуалізує проблему радянської цензури й упередженого ставлення літературних критиків до творчості «неугодних» авторів.

Концептуальною для хронотопу роману є також опозиція, ключ до розуміння якої означає Вал. Шевчук, характеризуючи дві стихії низького стилю бароко: «низове бароко – це поетика, творена так званим низьким стилем і стихійними, природними, невченими письменниками...: у вчених же поетів низький стиль – одна з форм вченого поетичного творення, що виникло від усвідомлення існування природних форм зображення, часто комічного, народу» [276, с. 349]. Ідея протистояння природного й професійного поетичного бачення унаочнюється в епізоді ярмаркової вистави мандрівних лицедіїв. Тиміш Прудивус вигадує нові й нові пригоди Климка і Стецька (головні персонажі інтермедії Якуба Гаватовича): «то Клим був наймитом на хуторі в Стецька-дерилюда, то челядником у багатого Стецька-бондаря, то водоносом у Стецька-цилюрника» [84, с. 236-239], поки його творче натхнення не виснажується, і в останній виставі він збирається вбити героя. Адже попри прихильність аудиторії Тиміш не відчуває авторського задоволення через батьківське несприйняття його улюбленої справи: Саливон Глек-Юренко відмовляється від сина-лицедія, через якого постійно має ганьбу і сором. Як професійний лицедій і драматург Тиміш знає глядацькі настрої (народ не хоче

смерті улюбленця Климка), детально прораховує реакцію аудиторії – бажаний сміх, надаючи рис схожості із ненажерою паном Купою одному зі своїх акторів; готує вибух, який передувє появі актора-Смерті, але налаштований вбити своє творіння, що уособлює саме життя. Проте у хід вистави втручається «шалений глядач» Михайлик, який постає перед акторами «наче сувора правда життя, принадна в своїй обшарпаній, незаймані простоті» [84, с.243]. Захищаючи Климка від авторського вироку, Михайлик заганяє актора-Смерть на шибеницю й несподівано для себе починає проголошувати незадоволення авторським нехтуванням правди життя у віршах, а потім співає пісню, яку підхоплює весь мирославський базар. Природне вираження почуттів Михайлика знаходить у серцях глядачів відгук, адже вистава відбувається в обложеному ворогами місті, тож для аудиторії не настільки важливо посміятися над тим, як кмітливий Климко перемагає облудливого пана Стецька, наскільки побачити перемогу Життя над Смертю.

Безперечно, «фольклорне начало впливає й на авторський задум, і на його втілення, сплавляється з ним воєдино» [113, с.35], але водночас виступає тільки одним з елементів стилістичного цілого. Це одна з точок фокусування авторського бачення, що, з одного боку, впливає й на формування у читацькій рецепції статусу зображеного світу – «реальності», яка детермінується як «минуле»: «Було колись на Вкраїні...Було колись? А було-таки!» [84, с.3]. З іншого боку, обрана інтонація неосвіченого, але мудрого, доброго, справедливого, із вродженим гумористичним сприйняттям дійсності автора-оповідача акцентує його позицію щодо зображеного світу й уявного адресата твору як «свого серед своїх»: «Як гіркувату ягідку грудневої калини, розжувавши цю істину, сядьмо, товаришу читачу, рядком, поговорімо ладком» [Там само, с. 7-8]. З цієї причини зображені події переміщуються в умовний часовий план «історичне минуле», адже відповідно до сформованої української літературної традиції козацьке «минуле» є тією часовою площиною, у якій здійснювалися пошуки національної самоідентичності.

Друга лінія авторської репрезентації та самоідентифікації в романі О. Ільченка спрямовує читача на іншу рецепцію зображеного – як фіктивного, вигаданого, химерного, ірреального, хоча й безпосередньо пов'язаного з культурною

спадщиною народу, його минулим. У цій лінії через автобіографічні посилання актуалізується авторське «я», що бере участь у перекодуванні мови світової міфології, фольклорних текстів, народного живопису на художні смисли й узагальнення. Ця лінія чітко простежується в підрозділі «Трохи – про український характер». Автор зазначає, що зображений світ є світом чарівної казки, а «стежка до образу Мамає не заросте й тоді, і не тому не заросте, що я його так добре випишу, а лише тому, що в ній, либонь, явлені будуть ті риси національної вдачі, ті величезні дива й пригоди, які прийшли в цю книгу від щедрот народу нашого» [84, с. 45]. Таким чином, автор ніби знімає з себе відповідальність за химерність зображеного світу, апелюючи до джерела свого натхнення – народної творчості. Як своєрідний ретранслятор чи перекодувальник автор адресує послання не тільки умовно «своїм» читачам, тобто представникам нації, для яких означене світовідчуття й світосприйняття є природним, не потребує додаткового розтлумачення і може характеризуватися як міфологічне – «розуміння міфології дорівнює пригадуванню» (Ю. Лотман) [143, с. 58]. Перекодування смислів необхідне читачам, для яких природна авторська система мислення є «чужою», а тому може сприйматися вороже й позначуватися як примітивна. У цьому випадку йдеться не тільки про конкретного читача (наприклад, провладного цензора), а й про абстрактного, котрий, очевидно, має репрезентувати читацьку публіку радянської генерації, смаки якої формувалися у межах соцреалістичних канонів. Це саме той вимогливий читач, що «вмикає» внутрішнього критика автора й «примушує» його змінювати мову повідомлення.

До «своїх» автор звертається зрозумілою мовою, що не потребує перекодування, бо розуміння у цьому випадку дорівнює пригадуванню, а для «чужих» він має розставити «маячки»-ідентифікатори, які будуть позначувати ірреальність зображеного. Автор позиціює реальність – ірреальність через образ весільної скрині дружини прапрадіда з прикрашеним мальованою картиною із зображенням козака Мамає віком, призначеної для зберігання побутових речей або цінних предметів, у якій він ховався п'яти-шестирічним хлопцем. Скриня – це також символічний образ переходу між світами: «і з неї не щезав світ божий, навіть коли в неї, бувало, залізеш і накриєшся зсередини важеним віком» [84, с.45-46]. Саме у



скрині автор відкриває для себе інший часопростір і переходить із тепер уже абстрактного «теперішнього» у «світ чар-зілля», який був ізольованим і недоступним: «ховався на дні тої скрині й не зводив очей із помальованого віка, що його я, наче ляду, спускав над собою, немовби поринаючи в інший світ, у світ чар-зілля (куди й ми з вами, читачу, вступаємо зараз, у цій химерній книзі)» [84, с. 45-46].

Світи ці співіснують паралельно без ієрархічного підпорядкування один одному (скриня розсохлась, «і з неї не щезав світ божий»), але розуміння цього можливе тільки в пограничній зоні. «Перебування» в одному зі світів надає статусу фіктивності іншому, але «реальність» кожного зі світів очевидна тільки для обраних. При цьому функція переходу між світами закріплюється за автором, який перебуває в процесі самоідентифікації (особистісної, національної), що супроводжується діалогом свідомості й підсвідомості й впливає на спосіб нарації. Такий наратив є породженням того «принципово нового для української радянської літератури способу художнього мислення», що позначився й на рівні сюжету, і на ідейному рівні як «осмислення культурно-історичного буття України, його глибинних основ» [111]. З образом скрині актуалізуються й часові нашарування, що хоча й лежать за межами хронотопу зображеного світу, але важливі для його ідентифікації саме як «ірреальної реальності». Інтерференція часових площин концептуально відтворює ідею вічності, безперечно, пов'язаної з виміром творець – творіння, але вже більш значущого в іншій ідейній смисловій площині – зв'язок поколінь, безсмертя традицій, духовної й культурної спадщини народу. Якщо у філософських концепціях ідея «вічності» пов'язана із інстанцією «Бога», то в авторській концепції О. Ільченка – «народним духом», уособленням якого в романі виступає образ козака Мамая. Таким чином, декорації «минулого» трансформуються в принципово не обмежене у часі «національне буття», яке оприявлюється на певних трагічних для української історії етапах одвічною мрією про мирне життя: «не воювати, не гарбати, не ярмити нікого, а в себе вдома – риштувати, мурувати, будувати» [84, с.46]. Крім того, зображений світ набуває також статусу «забороненої реальності»: так, «світ скрині» назавжди закривається для діда Йвана, якого священик забороняє

ховати у такій надто «веселій домовині». Але не цей фактор стає вирішальним для заборони, а факт зустрічі діда Йвана з химерником: «і все життя потім прапруді молив Бога, або сподобив бодай раз та здибати Мамая Козака, того лукавого, дотепного, бездітно молодого» [84, с.46]. Якщо розглядати образ діда Йвана як уособлення предків, площина «забороненої реальності» розкривається ще в одному смисловому контексті – придушення народного духу, що здійснювалося не тільки владою, а й наближеною до неї церквою. Автор же наважується не тільки подолати табу, оживлюючи міфічний світ, відцентрований навколо героя-невмирайла, а й самому стати його частиною, як тоді, в дитинстві, коли він малим ховався від навколишнього світу у старій трухлявій скрині.

Подолання «межі», гармонійне узгодження «реальності» зі штучними заборонами ідеологічного характеру й утіленого в образі «вічного духу українського народу» «ідеального» – це наскрізний мотив «міфологізованої» смислової площини роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...». Указівки в зображеному світі реальних топографічних об'єктів, пов'язаних із конкретними часовими періодами («був то вельми коштовний світлий ладан, олібанум, який з Аравії чи з Африки, а чи з острова Кіпру – через Аден або Єгипет, або навіть і через Лондон, Бомбей, а то й через Китай» [84, с.29]), а також згадування реальних історичних осіб (Б. Хмельницького, Гійома Левассера де Боплана, Петра Могили, Іоаннікія Галятовського, Памви Беринди та ін.) є не тільки способом підкреслити реалістичність зображеного світу, задокументувати міфологізоване «минуле» для того, щоб окреслити межі рецепції зображеного як «реального», що відбувалося насправді. Такий тип читацько-дослідницького сприйняття, очевидно, є підставою для визначення в анотації до харківського видання часу подій, зображених в романі, – «після смерті Богдана Хмельницького» [84, с. 2].

Це ще й спосіб оприявити світ «теперішнє» (в екзегезисі – авторському коментарі) у світі «минуле» (дієгезисі – зображеному світі). Таку ж функцію, але протилежного спрямування, виконує згадування Д. Яворницького, народних художників, вказівки на пам'ятки давнини («Слово о полку Ігоревім», теплий мармур труни Ярослава, чудові мозаїки та фрески київської Святої Софії, галицькі

церкви і замки, літописи й друковані книги тощо) в авторських коментарях. Ці знаки надають зображеному світу статусу «реальності», сприйняття якої залежить від того, яким чином буде здійснюватися опанування смислами – як своєї мови «упізнавання» чи «чужої» мови, що потребує розкодування й перекладу.

У зв'язку з цим виникає питання, до якого типу – конкретного чи узагальненого – можна віднести зазначені прикмети часу й простору, яке є актуальним у фокусі припущення деяких дослідників щодо кваліфікації цих характеристик залежно від жанрової належності твору. З одного боку, означення часу й простору в романі досить чітке: події відбуваються в Україні, згадується берег Славути, скелі порога Ненаситця (поріг Дніпра, затоплений унаслідок будівництва греблі Дніпрогесу в 30-х роках ХХ ст.), легко вгадується й епоха розгортання подій – часи козаччини. Проте не важко помітити, що в цей контекст «конкретності» включаються елементи, які зміщують акценти з реалістичності зображення у сферу концептуалізації. Досягається це, у тому числі й унаслідок установлення нових логіко-семантичних референцій часових і просторових категорій, що формують особливий тип хронотопу, коли у полі просторової й часової обмеженості (суб'єктивно-особистісного, індивідуалізованого духовного й соціального буття) оприявлюється просторова й часова безмежність (об'єктивно-духовне буття), відбувається матеріалізація, денотація й конотація ідеального, що є цілком можливим у вторинних моделювальних системах зі своєю «моделлю світу денотатів у загальномовному значенні» [141, с.58]. Унаслідок цього, якщо перейти на мову метафорики, відтворюється ситуація, коли людина стає свідком дива, опредмеченого й категоризованого, зокрема часовими й просторовими координатами: «Смерть, либонь, відступилась від нього так давно...»; «Так воно вже негаразд повелося, що всі люди – смертні та смертні, і Господь Бог не зразу й покмітив навіть, що десь там, на землі, на неспокійній Україні, живе собі та й живе, на ворогів перепуду наганяючи, якийсь невмирущий лицар, запорожець» [84, с.6].

Крім вказівок на об'єкти та явища об'єктивної реальності, у романі О. Ільченка спостерігається також ефект віддзеркалення у зображеному світі екзегістичного авторського світу через самоцитування. Так, Прудивус повідомляє

Михайликові зміст своєї книги, який майже повністю збігається із вступним авторським коментарем. Порівняймо: «Про перший піт Адама, про Каїна з Аблем і про першу людську кров, проляту на землі. Про перемогу життя над смертю...» [84, с.341] і «Коли Господь Бог, не мавши й крихти гумору, так необачно сотворив людей і пустив їх на землю, зразу ж він завидів, що люди роблять зовсім не те, чого хотілось би Творцеві...» [Там само, с.4].

Отже, текст О. Ільченка «міфологізований» і «неміфологізований» водночас: зображений світ може мати пряму аналогію з реальним, а може тільки натякати на об'єктивну реальність через цілеспрямовану руйнацію звичних часопросторових зв'язків. Відповідно, й у хронотопній структурі зображеного світу визначається відразу кілька площин, пов'язаних уже не тільки з особливостями авторської презентації універсуму, а й із реалізацією авторських ідейних домінант. Для їхнього розрізнення важлива чітка диференціація індексів наратора, що здійснюють замисел автора, й абстрактного автора, що є «не зумисними, а невільними...Самовираження автора, як правило, таке ж мимовільне, як і мимовільне самовираження будь-якого мовця» [279, с.55]. Автор вважає своїм основним завданням розказати про козака Мамаю те, що «споконовіку знають між людьми на Україні, хоч об нім над Дніпром – ні казок не розказано, не складено й пісень» [84, с.46]. Як зауважує В. Нарівська, образ Козака Мамаю в романі описується-оживлюється, стаючи центром авторського міфу, але він пов'язаний не з уснопоетичною, а живописною українською традицією: «має архетипи – психологічні, культурні, але передусім – живописні» на відміну від російського, де він фігурує як історична особистість, золотоординський полковник, «супостат», «шайтан», «антигерой» [161]. З цих позицій можна пояснити діалектичне ототожнення суперечливих для сучасного читача ідеологічних домінант (національне й імперське) в історіософській концепції О. Ільченка, що, зокрема, проявляється в ранжуванні персонажів на позитивних і негативних. Міфологізовані автором історичні події із культурним бароковим фоном були знаковими в українському бутті, оскільки саме на цьому етапі утверджується маргіналізація суспільства і конформізм як одна із форм його існування [162, с. 46].

З одного боку, усвідомлення цієї особливості українського буття є логічним для процесу реабілітації масової історичної свідомості у повоєнний і посталінський період, але, з іншого боку, не могло не породити питання про причини закріплення в менталітеті народу підсвідомого стереотипу меншовартості. Формальну відповідь на це питання автор озвучує в іронічно-жартівливій формі, визначаючи основні ідейні домінанти створеного універсуму у вступній частині роману: творець – його творіння, мир і війна, любов. У цій ідейній площині образ Козака Мамай тісно пов'язаний із проблемою деїургії, розкривається в трьох взаємопов'язаних аспектах: Бог як творець усього сущого, майстер своєї справи, автор-митець. Тому легка іронія, про яку говорить В. Нарівська [162, с. 49-50], стосується в романі не тільки християнської міфології, а безпосередньо пов'язана з темою «деїурга». Бог творить людей і пускає їх на землю як «недосвідчений драматург» [84, с. 5]. Функціональне ототожнення творця й митця виводить на порядок денний питання про адресата мистецького послання і критика мистецького витвору. Усвідомлюючи помилки героїв (Бога у творенні людей і Мамай у творенні Однокрила), автор іронізує і з приводу своїх творчих здібностей, і з приводу створеного світу, надаючи читачеві право їх оцінити. Таким чином, Мамай – це й образ козака-воїна, й уособленням деїурга-митця в авторській концепції О. Ільченка, що позначає й назву твору. Адже тріада «творець – творіння – адресат мистецького послання» є основою зацикленої у часі і парадоксальної за своїм змістом авторської формули вічності: «у безсмертного творця всі сотворіння були смертні, а нині ж художник, коли він справді-таки художник, пускає в світ сотворіння безсмертні, котрі живі, поки живе народ»; «зникне він, безсмертний бог, саме в ту мить, коли помре останній з тих недолугих людей, хто в бога вірить» [84, с.101-102].

Отже, відповідно до авторської формули «вічності», Мамай – це творець, але його безсмертя – це ознака того, що він є творінням смертного творця, тобто як творіння народжений народом. Смерть народу буде означати смерть творця світу, а значить, і смерть цього світу. Як безсмертний творець Мамай (народ) творить негідника Однокрила (владна верхівка), який є смертним, але здатний створити безсмертного бога-творця світу (тобто визначити долю свого народу).

Таке формулювання має віддзеркалення у смисловій площині абстрактного автора, який ототожнює себе із Мамаєм як творіння і як творця. З огляду на зазначене підтекст цього вислову доволі прозорий: «саме тому ж то, видно, господь-бог (та й архангели всякі) не дуже й полюбують нашого брата, митців, котрі либонь створили колись і самого господа-бога» [84, с.102]. У цьому ж контексті і метафорична назва «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» може прочитуватися таким чином: перша частина заголовка – ствердження безсмертя народу, друга частина опозиція Мамай (творець, народ, життя) і Чужа Молодиця (смерть, небуття, кінець світу). Таким чином, заголовок у співвідношенні з текстом є своєрідним підсумком авторських роздумів з приводу протистояння життя й смерті, що вирішується ним на користь життя. О. Ільченко був сином «ворога народу», репресованого у 1937 за націоналізм і причетність до «організації українських буржуазних націоналістів». На час закінчення написання твору батько письменника реабілітований не був, це відбулося пізніше (1961 року). Припускаємо, що життєві обставини зумовили й особливості творення образу автора, що став способом самоідентифікації митця, а отже, характеризується низкою розбіжностей: страх перед владою і сміливість у пошуках правди, національне самоусвідомлення і формальна належність «радянському народу», творча свобода й цензурні обмеження тощо, що породжують низку суперечливих моментів, зокрема спробу поєднати національні прагнення й імперські наративи (прикладом може бути назва, зміст розділу «Пісня шоста, московська» і відповідний епіграф: «Россия да Украина – с одного корня калина» у виданні роману 1957 року). Пояснювати компроміс із цензурними вимогами зверненням до «готового слова» і творенням авторського міфу, на наш погляд, навряд чи можливо, бо у випадку з романом О. Ільченка скоріше йдеться про означений В. Кривоносом переклад з мови міфу, що «дозволяє надати оповіді смислової глибини» [116].

Образ Мамай в народному живописі є відбитком міфологічної свідомості, у якій знак дорівнює власному імені, а в романній інтерпретації це образ-маска авторської позиції, який, на думку М. Бахтіна ніколи не вичерпується сюжетом, при цьому є героєм, що «вічно живе, оновлюється, втілює процес безперервного життя,

вічної живучості й незнищенності» [15, с.587]. Отже, образ Мамає – це не тільки уособлення деміурга-митця, а й водночас уособлення народного духу, що зміщує акценти в розумінні цього образу в площину історіософської концепції письменника. Так, у авторському зверненні до читачів, констатується, що до наших часів збереглося не так уже й багато пам'яток давньої культури, але це сталося або через «дитячий вік» нашого народу, «а може, й зовсім не дитячий, а тільки не дійшло крізь лихоліття» [84, с.45]. Так само й не збереглося в пам'яті поколінь жодного імені творця, хоча інші нації мали своїх творців, знали їхні імена й подарували ці імена всьому світу. Символічно, що пам'ять про Мамає збереглися лише як парсуни, промовисті, але мовчазні. В одному з відступів автор визначає етапні віхи прояву «українського характеру», кінцевим пунктом якого є «теперішнє», що фактично збігається з часом буття конкретного, а не абстрактного автора: Козак Мамає «допомагає й нині будувати електростанції на Дніпрі, на Волзі чи на Ангарі, а то, може, десь і кордони нашої Батьківщини береже» [84, с.67]. Суперечливість полягає в тому, що беручи відповідальність говорити про минуле, в якому було «і славне, і неславне», автор не наважується озвучити реальні причини «лихоліття», які полягали не тільки в маргіналізації українського суспільства. Таким чином, ідейно багатогранний образ-символ Мамає в романі означає ще умовчання «незручних» епізодів історії, досягнень української культури в офіційній спочатку імперській російській, а згодом і радянській інтерпретації. Автор, оживлюючи Мамає й ототожнюючи себе із ним як із творцем, бере відповідальність, не розкриваючи причин, розказати про те, що замовчувалося. Це можна тлумачити і як авторський міф, і як авторське протистояння офіціозу.

У заголовковому комплексі, і в цьому ми можемо погодитися з В. Нарівською, дійсно, зацентовано міфологічну змістовність роману, проте й водночас підкреслено його літературність, яка, власне, й зумовлює перетворення «міфологічних персонажів на літературних героїв за законами поетики літературних творів» [162, с.45], і властиве неміфологічному опису посилення на інші мови (інтертекстуальність та інтермедіальність роману), й особливості хронотопу.

Як було зазначено вище, образ Козака Мамає є основою не тільки втіленої в романі історіософської концепції, а й ідеї творчості, уособленням творця-деміурга. Отже, проблема осмислення природи мистецтва у творі О. Ільченка не зводиться до однієї концептуальної ідеї, а фактично демонструє розвиток естетичних поглядів, починаючи з античних часів. Так, розуміння мистецтва як вправності, ремесла розкривається у хронотопах коваля Михайлика та ремісників Мирослава: цехмайстера гончарів Саливона Глека, його названої дочки Лукії, коваля-москаля Іванища, його дружини Анни. Міметична концепція мистецтва втілюється в мотиві трансформації-оживлення козаком Мамаєм художніх образів Однокрила й коня-білогривця.

Образ Ярини Подолянки у романі втілює ідеї про співвідношення краси й прекрасного, що знаходить реалізацію в «реальному» й «ірреальному» хронотопах, перший з яких пов'язаний із розвитком основної сюжетної лінії («Святою чи не святою, а вже її образ лежав ось тут, на неструганих березових дошках садового стола, образ, писаний рукою великого ненаського митця, образ, що на нього можна було щиро молитись» [84, с.303]), а другий – інтенціональною інтермедіальною алюзією на картини відомих європейських художників. Згадаємо показову реакцію єпископа Мелхиседека на портрет руки Рембрандта ван Рейна: «усе це, осяяне думкою й почуттями художника, злилося нараз для вітця Мелхиседека у єдиному враженні такої невідпорної сили, аж за серце владика захопився» [84, с.516]. Суть конфлікту пізнання краси й прекрасного реалізується сюжетною лінією кохання Михайлика-Кохайлика до Ярини Подолянки. Спочатку герой бачить портрет дівчини, потім її саму, закохується, але, отримавши відкоша, намагається впоратися з душевними переживаннями за допомогою горілки й інших жінок. На щастя, від необачного кроку Михайлика рятує Козак Мамай.

Проблему мистецтва О. Ільченко аналізує і з позицій авторського первня – внутрішнього потягу до вираження почуттів, розв'язання особистих або загальнолюдських проблем. Кожен акт мистецького творіння в романі зображується як особливий стан митця, породжений як радісними, так і невеселими переживаннями, – творче збудження, екстаз. Ця лінія роздумів про природу



мистецтва безпосередньо пов'язана з образами спудея Тиміша Прудивуса, Михайлика і Козака Мамаю. Не випадково хронотоп кожного з героїв має архетипне вираження – дорога-шлях, що передбачає не тільки подорож, а й життєві випробування, додання труднощів, перепон. Оскільки ці образи є різними втіленнями-іпостасями постаті митця (Тиміш – драматург і актор, Михайлик – коваль, Козак Мамай – дух мистецтва, невмирущої творчості), то їхні випробування мають не тільки фізичний вияв (постановка вистави, пошуки кохання, захист батьківщини від ворогів), але й перенесені у сферу психологічного. У творчому пориві кожен із них геніальний, але у творчому захваті й екстазі вони наражаються на невдачі, розчарування, помилки. Покажемо у цьому плані є епізод, що відтворює процес народження творчого замислу і його втілення в реальність. Під впливом стародавньої казки про дванадцять лебединів Мамай замислюється над людською долею і починає малювати богатиря з одним крилом. Художник вдихає душу своєму творінню, але замість янгола на світ постає каліка, що уявила себе надлюдиною, яка владна панувати на безкрилими людьми. У зв'язку із цим автор піднімає й проблему відповідальності митця за свої творіння.

Крім того, у романі О. Ільченка проблема мистецтва розкривається відповідно до одного зі значень цього слова, що походить зі старослов'янської мови, – іскус, спокуса. Привертає увагу притаманна певним жіночим образам (Роксолана, Чужа Молодиця) у творі надмірна чуттєвість, активна сексуальність, сластолюбство, відверте вираження хоті, що має й тенденційно протилежний прояв в інших жіночих образах (Ярина Подолянка, Лукія) – скромність, стриманість, аскетизм, здатність до самопожертви, відвага, більше притаманна чоловікам, ніж жінкам. З одного боку, таке позиціонування властиве бароковій свідомості («схильність до вагань між життєлюбством і аскетизмом є однією з визначальних рис духовного життя часів Бароко» [147, с.14]), але в авторській інтерпретації воно стилізоване і виконує функції, передбачені художньою концепцією. Таким чином, автор маркує героїнь як позитивну й негативну, створюючи ідеал української жінки, і провадить думку про відмінність краси й прекрасного. В описі Лукії, вірної коханої Мамаю, нічого не говориться про її жіноче єство, бо найважливішим в цьому жіночому характері є

інше – терплячість, самовідданість, жертівність тощо. Сцени зустрічей закоханих підкреслено цнотливі, навіть без натяку на тілесність: «Лукія та Козак Мамай незчулися й самі, як опинилися в обіймах, завмерли, забувши все на світі ...» [84, с. 383]. Зустрічі Мамай з іншою героїнею твору – Чужою Молодицею – навпаки, перейняті чуттєвістю: шинкарочка-Смерть зізнається козакові в коханні, висловлює бажання бути завжди поруч із ним.

Отже, Козак Мамай є ідеологічним центром авторської концепції «безсмертя народного духу» і стрижневим компонентом хронотопної структури твору, через який реалізується поняттєва опозиція «вічне» й «минуще»: «Усе там ревло, внизу, стогнало, ринуло поміж громадям, а той нерушній козарлюга здавався чи не витесаним з каменю порогів» [84, с.7]. Трактуючи цей образ, варто визначати дві семантичні площини – «земне, тілесне» і «духовне», що, по суті, реалізуються різними хронотопами – метафізичним, топографічним, які в зображеному світі (хронотопі-універсумі) взаємодіють у площині «реальність» – «ірреальність». Очевидно, що, з одного боку, це пов'язано з авторською настановою оживити легенду, втілену в народному живописі, показати, що за романтичним ореолом постаті із надможливостями приховується проста людина. З іншого боку, образ Мамай значущий і в розвитку сюжету, і в розгортанні ідеї роману. У топографічному хронотопі, що ідентифікується як «реальний», Мамай є живою людиною зі звичайними земними потребами: любити, створити свою родину, народити дітей. Він засинає від втоми, якщо є потреба, плаче і рятується піснею, відвертий у колі друзів, з коханою. Козак щиро любить дітей («знов та й знов кортіло з малюками поборюкатися, побігати, пригорнути кожного до грудей» [84, с.55 ]), по-батьківськи ставиться до Михайлика.

У топографічному хронотопі, який ідентифікується як «ірреальний», Козак наділений надможливостями. Ворожбит, який розганяє хмари на небі: «та за хвилю часу знову заграло літнє надвечір'я всіма барвами, знову сонце забриніло на вечірньому пружі» [84, с.366]. Управний воїн – козак-характерник, який зачарує будь-якого ворога. У цьому часопросторовому вимірі він на рівних спілкується зі Смертю, «котру хто кликав Настею, а хто – Дариною, тобто Одаркою, можливо,

тільки задля нехитрої рими» [84, с.420]. Уважний аналіз цих хронотопів, пов'язаних із буттям Козака Мамає, дозволяє побачити їхнє інтенціональне нерозрізнення, яке реалізується через припущення про безсмертя головного героя. Це і є дотичною значеннєвою площиною, що об'єднує й водночас протиставляє образи Козака Мамає і Чужої Молодиці, а також «ірреальний» і «реальний» хронотопи зображеного світу.

На наш погляд, зазначена особливість – дихотомічна взаємодія «реального» й «ірреального» хронотопів, пов'язана із образом Козака Мамає, реалізує ідею породження мистецького твору. Химерно переплітаючи реалістичні й казкові, міфологічні деталі, різноманітні алюзії, ремінісценції автор реконструює можливі історичні умови, в яких народжувалися народна поезія й живопис.

Таким чином, хронотоп образу-маски Козак Мамає є способом авторської (само)ідентифікації, що обмежується полюсами, з одного боку, автора-творця й автора-критика, з іншого боку, – представника української нації й нової інтернаціональної спільності «радянського народу». Відповідно, результати цієї самоідентифікації впливають і на хронотопну структуру й способи репрезентації подій роману, що в читацькому сприйнятті постають як діалогічна цільність: «про ірреальне як про реальне» чи «про ірреальне як про ірреальне». Крім того, інтенціональне нерозрізнення дивовижного й буденного, мрії й реальності, фантазії й щоденного буття – це один зі способів художнього відтворення творчого процесу у романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або Мама і Чужа Молодиця».

У романі Є. Гуцала «Позичений чоловік» взаємодія трансцендентного й екзистенційного здійснюється у фокусі дієгетичного наратора суб'єкта оповіді, тому ірреальне оприявлюється через особистісний досвід героя – Хоми Прищепи. Я-оповідач констатує належність певній групі (український народ) і водночас унікальність своєї особистості. Реалізація значеннєвої опозиції «я – вони» у варіантах «такий, як усі» – «не такий, як усі» здійснюється через ономастичну гру, масштабування просторових і часових характеристик зображуваних подій в

обмеженому хронотопі радянського українського села, і підкріплюється авторським художнім припущенням.

Важливість самоідентифікації головного героя пояснюється не тільки специфікою наративу (оповідь від першої особи), а й особистісним конфліктом «я» з оточенням. Першим етапом самоідентифікації й підтвердженням існування свідомої індивідуальності є ім'я: «Я – Хома Прищепа». Проте з контексту стає очевидним, що тільки завдяки визначенню імені особистість не може самоствердитися, бо її прізвище «нічим не вирізняється з-поміж інших, якими таке славне село наше, сусідні села, вся Україна» [57, с. 149]. З іншого боку, прізвище є важливим складником утвердження «я» для героя як належності роду: «я вдячний своїм предкам, які колись так надумали наректись, а нарікшись, залишили прізвище в дарунок своїм нащадкам...» [Там само, с. 150]. Але рід Прищепи має закінчитися на ньому, Хомі, бо шлюб із Мартохою виявився бездітним.

Нащадки – це архетипний образ безсмертя як нерозривного зв'язку поколінь. Усвідомлення неминучого кінця своєї екзистенції є трагедією Хоми Прищепи, але й водночас поштовхом до звільнення, зміни якості майбутнього. Мрії про нащадків, які зможуть «полетіти в космос або навіть грати у футбол», – це проекція майбутнього, що позначає сучасність героя через усвідомлення минулого. Властивістю існування є часовість, яка, на думку М. Гайдеггера, «визріває з майбутнього, і то так, що вона, установлена насамперед з майбутнього, пробуджує сучасне» [Цит. за: 229]. Суперечність між «я» – «вони» посилюється у процесі розгортання сюжету. Герой означає себе саме за допомогою формули «ім'я та прізвище», при цьому окреме вживання імені «Хома» зустрічається в складі фразеологізмів («Хома ти невірний»), а прізвище – при ідентифікації героя іншими персонажами: «Та чи можна було тоді вгадати, що сьогодні Прищепа сидітиме на ланцюгу в Дармограїх?» [57, с. 385], тобто в цілому для тексту є оказіональним. Роздвоєння артикулюється героєм: «Хома Прищепа видається подеколи мені зовсім чужою людиною, відділеною, окремішньою, яка живе за якимось своїм дивним статутом, а то й без статуту, а я, справжній Хома Прищепа, лукаво примруживши око, тільки стежу за ним та чудуюся з того, куди він іде, що каже, як говорить» [57,

с.236]. Внутрішній конфлікт «Я»-героя актуалізує в особистісному хронотопі дві експліцитні й одну імпліцитну площину: «минуле», що ідеалізується; «сучасне», що потребує критичного аналізу й корегування; «майбутнє», що проектується через осягнення буття-екзистенції героя, а значить, і «минулого», без якого неможливе «сучасне». При цьому відповідальність за «сучасне» Я покладає не тільки на тогочасне суспільство, а на самого себе. Ця думка закладена в назві твору «Позичений чоловік, або ж Хома невірний і лукавий», а також впливає з авторського художнього припущення, що є трансформованим і абсурдизованим сюжетом народної казки «Калиточка». Заголовок складається з двох рівнозначних складників, смисл яких протиставляється за ознакою стану – пасивність і активність. Кожен з елементів другої частини заголовка має відразу кілька значень, що можуть отримувати як позитивну, так і негативну конотацію, адже «лукавий» – це, з одного боку, здатний на нещирість, підступний, грішний, а з іншого, – здатний на хитрощі, жарти; «невірний» – непорядний, нечесний і ненадійний або той, який сумнівається, не вірить. Отже, ситуація, що ставить героя у залежність («позичений чоловік»), може бути подолана різними способами, сумніви, що охоплюють його серце, є природними, але результат пошуків залежить від вибору життєвої позиції.

«Минуле» осмислюється і як спогади про «реальні» події, значущі для «Я», і як нездійснені бажання, що породжують мрії, фантазії, а незадоволення «теперішнім» реалізується у формі марень, снів. Отже, периферійні «ірреальні» хронотопи роману Є. Гуцала «Позичений чоловік» – це форми трансцендування героя-наратора, його виходу за межі себе і пошуки способів повернення до себе, відновлення статусу, у якому можлива відповідальність за своє буття.

Переходи від реального до ірреального із пограничними станами, коли герой не розуміє, продовжується сон, марення чи він повернувся до повсякдення, відбивають процес боротьби свідомості й підсвідомості, що полягає у спробах раціонального пізнання себе й навколишнього світу та ірраціонального осягнення буття-екзистенції у романі. Якщо в реальності зображеного хронотопу Хома Прищепа не може чинити спротив волі дружини й погоджується стати розмінною монетою в її грі, то уві сні займає позицію справедливого судді для всього людства,

засуджує наміри Одарки торгувати людським життям: «По справедливості. Хто скільки заслужив – стільки й мав би. А здебільшого – порівну вділяв би, щоб не було кривди одне на одного і заздрощів, бо від заздрощів толку мало» [57, с.233].

Для автора важливо не тільки показати внутрішні вагання героя, а й підкреслити, що трансцендентне настільки ж реальне, як іманентне. Ця ідея реалізується через дублювання «ірреального» хронотопу сну Хоми Прищепи і Одарки Дармограїхи, адже тієї ж ночі у той же час жінці наснилося, що вона стоїть на ярмарку й дійсно продає людські життя. Дублювання одного мотиву може бути в протилежних за авторською модальністю хронотопах – «реальному» й «ірреальному» – як реалізація ідеї про відповідальність людини за своє буття. Первісною для героїв є фантазія – вони хочуть мати у своєму господарстві теличку. Мрія перетинає кордони «реальності», набуваючи тілесних обрисів у сні: «коли на якусь хвилю провалювався в чорну безодню сну, то бачив теличку – червону, товстобоку, мов качанчик...» [57, с. 170]. А потім сонне марево повертається у «реальність», уже набуваючи статусу «реальності» – герої чують голос телиці. Через сон автор передає вагання героя, його неготовність до осмислення буття, небажання змінюватися і змінювати світ навколо себе. Так, потрапивши до Одарки Дармограїхи як предмет обміну, чоловік не наважується прийняти нові правила гри, при цьому образом спокуси для нього стає не красива жінка, а висока сулія горілки, у порівнянні з якою він маленький і нікчемний. Гіперболізована зміна розмірів об'єктів уособлює непослідовність героя у прийнятті рішень: «я перед тією сулією такий малесенький, ну такий дрібнесенький, що заплакав із розпачу: не вистачить життя, ой не вистачить, щоб усе випити і дно побачити!..» [57, с.185].

Сон у романі «Позичений чоловік» як перспекція набуває форми віщування, пророцтва. Так, уві сні Хома стає жертвою нечистої сили, яка «чомусь була схожа на горбатого листоношу Федора Горбатюка. Собаки самі чудно так опинялись у його руках, а листоноша вже чіпляв їх на мене...» [57, с. 383]. Спираючись на сучасну міфологію сну, автор використовує мотив безсилля, щоб підкреслити невідворотність подальших подій та їхній суттєвий вплив на долю героя. Адже після

«пророчого» сну Одарка прив'язує Хому на ціпок, щоб не вештався по селу й не втік до Мартохи, а сама вирушає на ринок із пакунками.

Вплив філософських ідей екзистенціалізму позначає також інші «ірреальні» хронотопи роману, зокрема марення й візії. Адже внутрішній світ героя, що знаходить прояви у відповідних «ірреальних» хронотопах, характеризує часовість: герой усвідомлює минуність своєї екзистенції, реальною точкою відліку якої є смерть. Фактично, у романі Є. Гуцала відтворено процес подолання «малої смерті» (Р.М. Рільке), тобто несправжнього особистого існування, умирання в знеособленому масовому бутті, усвідомлення необхідності жити по-іншому, проявляти відповідальність через розуміння «великої смерті». Фантазії-марення Хоми Прищепи є одним зі способів узгодити дисгармонію, спричинену невідповідністю між внутрішньою потребою руху, жагою справжнього вчинку і завмерлого, зануреного в сільськогосподарську рутину щодення. Звичайний дощ із грозою стає приводом реалізувати потенціал мрійника-хімерника. Сцена подається крізь призму світосприйняття героя, який бачить себе обранцем-рятівником, Носем ХХ століття, що має врятувати кожної тварі по парі. Учинок Хоми Прищепи набуває символічного значення у площині особистісно-індивідуального хронотопу, оскільки важливим є не порятунок інших живих душ Яблунівки, а усвідомлення необхідності порятунку своєї мрії-метелика, що ось-ось загубиться у вирі життєвих випробувань і катастроф: «Метелик – живий дух мого дитинства, його невловна радість, його рожева мрія – не боявся ні потопу, ні віяння загибелі, метелик линув над спечаленою землею, ведучи мене за собою наче на невидній ниточці» [57, с. 183-184].

Трансформація часових параметрів у романі втілює поняття про екзистенційну «часовість» як спосіб «виходу-із-себе» суб'єкта, що мислить, із особливими структурними формами екзистенції – минулим, сучасним і майбутнім [229, с. 49]. Проте «часовість» постає не як даність, а поступово наповнює хронотоп героя, і поштовхом до початку розвитку цього процесу стає надзвичайна пригода-випробування, що є зав'язкою конфлікту роману й основою його сюжету.

Сюжет роману Є. Гуцала є трансформованим сюжетом казки «Калиточка», поширеної у різноманітних варіантах по всій Україні. Головним мотивом казки «Калиточка» є випробування міцності подружніх взаємин. Герої, жінка й чоловік, що живуть несамолюбно, вирішуються обміняти на ярмарку вола на віз, який їм потрібен для господарчих справ. Необачний чоловік здійснює кілька разів обмін, унаслідок чого залишається із калиточкою замість вола. Випадково про це дізнаються перехожі й закладаються з головним героєм, що дружина вижене з хати свого недолугого міняйла. Натомість мудра жінка жаліє чоловіка й радіє, що з ним нічого не сталося, що він повернувся живим-здоровим. Перехожі віддають предмети закладу, і тепер уже заможна родина продовжує жити щасливо.

Інтенціональний інтертекстуальний зв'язок із фольклорними творами є визначальним для структурування як основного хронотопу (історія обміну чоловіка на телицю – історія переродження особистості, екзистенційного осягнення), так і периферійних хронотопів роману Є. Гуцала. Наприклад, мотив випробування реалізується через властиве фольклорному світогляду потроєння. В одному з марень Хома Прищепа бачить *«трійко яблунівських богатирів»* – Максима Греня, Петра Кандибу і Максима Діхтяра, – які виступають уособленням його страху за нареченого сина Хому Хомовича. У згадуваному епізоді кожна дія й кожна репліка повторюється тричі: «О, сів, як більмо на оці, – сказав один \ О, сів, як чиряк на боці, – додав другий \ О, сів, як квочка на яйцях, – не змовчав третій» [57, с.318], що може тлумачитися як реалізація умови здійснення героєм єдиного можливого вибору незалежно від обставин. Повтори дії хоч і реалізуються в різні моменти фізичного часу, проте в межах особистісно-історичного часу є варіацією одного й того ж моменту. З іншого боку, градаційне потроєння підкріплює правильність обраної героєм морально-етичної позиції, оскільки марення з *«трійкою яблунівських богатирів»* є «провіщенням» майбутніх подій: з проханням відмовитися від названого батьківства до Хоми звертається справжній батько Хомка Хомовича Трохим. У такий спосіб актуалізується одна з проблем українського суспільства – безвідповідальність чоловіків за долю своїх дітей. В особистісно-історичному часі Прищепи батьківство, рівно як і творчість, є способом подолання смерті, а значить,



й одвічного людського страху перед небуттям. Казкова формула потроєння в романі «Позичений чоловік» набуває ритуального характеру й реалізується як стилізація народних бувальщин: «Кланяюся ж тобі в пояс, Яблунівка, за своє безсмертя, бо зажити його можна тільки на батьківщині, на рідній землі. І вдруге земний уклін тобі, Яблунівко! І втретє – доземний, низький уклін!» [57, с.460].

Гіперболізована повторюваність також є хронотопною реалізацією мотиву душевного змізерніння. Після приходу в дім Одарки Хома насолоджується турботою жінки, демонстративно ввічливим і поважним поведженням господині, але заперечує будь-який ментальний зв'язок з цією бездушною особою, зосередженою на матеріальних благах. Тому «задушевні» бесіди з жінкою, котра перепродавала на ринку дефіцитні товари, абсурдизуються через акт вербального багаторазового повтору народних паремій, у яких засуджується шахрайство, здирництво й інші тавровані в суспільстві як гріхи дії: «А ще кажуть: заробив, як Хома на вовні! А ще кажуть: не будь Хомою! А ще кажуть: купив Хома хорта, а Ярема чорта!» та ін. За формою це нагадує процес замовляння, суть якого зводилася до магічного повтору ритуальної формули, що мала чудодійну силу.

Є. Гуцало зберігає мотив «Калиточка», змінюючи гендерні ролі героїв: мудрість, терпливість, розсудливість має проявити чоловік, а не жінка. При цьому чоловік суміщає ролі як активного учасника обміну (як і жінка, він мріє завести для господарства телицю), так і пасивного, тобто сам стає предметом обміну. Тим самим визначається початкова для розвитку героя точка: на інтуїтивному рівні Хома Прищепа відчуває потребу змін, але фактично не знає, як почати жити по-новому. На цьому початковому етапі ідеальною моделлю буття для героя-наратора залишається «минуле», у ньому він відшукує джерела сьогоденних проблем, що зумовлює й усвідомлення часовості. Так, репрезентуючи дружину, герой озвучує несприйняття змін, зумовлених плином часу. Спогади заступають для нього реальність і самі стають реальністю: «Вір чи не вір, а я тебе ні підстаркуватою, ні старою бачити не хочу, ти й досі ввижається мені молодою» [57, с.15]. Ідеалізація минулого екстраполюється не тільки на близьке оточення, а й на самого героя: його

«особисте» минуле пов'язане з молодістю, війною, щирістю почуттів, можливістю самореалізації, подвигу, руху вперед, звершеннями і досягненнями.

У «сучасному» Прищепа, за самовизначенням, є «старшим куди пошлють», тобто людиною із нереалізованим життєвим потенціалом, що діє за інерцією, займає пасивну позицію, для якої час зупинився у застиглому хронотопі «тут і зараз». Минуле необхідне герою для того, щоб зрушити час, усвідомити його плин, але мирне урівноважене життя не дає такої можливості. Навіть надзвичайна пригода – запропонований дружиною обмін на теличку Одарки Дармограїхи – сприймається не як можливість позбутися щоденної рутини, а спосіб догодити дружині, яка за допомогою позичок урізноманітнювала своє життя. Мартоха рятувалася від буденної сірості, спілкуючись з іншими. Вона не просто обмінювалася інформацією з оточенням, а творила свій повноцінний світ, у якому їй було зручно й затишно. Змушена зміна життєвих обставин виводить свідомість героя на інший рівень. Поступове переродження Хоми Прищепи у хронотопі позначається архетипними мотивами, формування яких М. Бахтін відносив до землеробської докласової стадії розвитку людського суспільства. Пізніше вони перестали бути надбанням колективного життя й перешли у сферу приватного побуту, але й для індивідуальності знаменували переродження, нове життя. У романі Є. Гуцала «Позичений чоловік» фундаментом сміху є ті самі «ритуал їжі, питва, ритуальна (культова) непристойність, ритуальна пародія і сміх як обличчя смерті й нового життя» [15, с.467], що натомість не втрачають особистісно-побутового характеру. Одарка Дармограїха зустрічає «позиченого чоловіка» спокусами – смачною їжею, питвом. Привертає увагу також підкреслена автором тілесність, жінка поводить себе звабливо, але герой ще не готовий до змін, тому просто втікає з бенкету додому, через що стає посміховиськом для всього села.

Кардинальна зміна в поведінці Хоми Прищепи відбувається в той момент, коли він пізнає «велику смерть» й усвідомлює часовість. Сюжетно ця подія позначається смертю колгоспного бухгалтера Петра Зосимовича Варави. А сам акт переходу людини від буття до небуття зображується в іронічному ключі, автор підкреслює деталі, які змізернюють факт смерті, вдається до гротескних зіставлень:

«Варава, який ото вміє в своїй бухгалтерії крикнути, як ворона над курчам, а то ще й дужче – так, мов з нього чорт лико дере, в той погідний день ранньої осені мовчав, наче мурахи йому в роті зліпили мурашник» [57, с. 259]. Квінтесенцією бухгалтерського буття стає викладена на рахівниці цифра «2391». Традиційна промова над труною померлого, виголошена головою колгоспу Димом, тільки підкреслює безглуздість смерті як факту людського буття й абсурдність земного шляху померлого, адже він має залишитися в серцях односельців тільки як пам'ять про «цю заповітну суму в дві тисячі триста дев'яносто один», яка є його «мрією і вірою в прекрасне прийдешнє» [57, с. 260]. «Ірреальний» хронотоп смерті входить в особистісний хронотоп героя не внаслідок раціонального пізнання, а як елемент театральної гри. Колгоспний цвинтарний сторож пропонує кожному з присутніх уже зараз нагледіти собі ділянку відповідно до «ранжиру». Автор вдається до карнавалізації цього епізоду: герой як актор програє сцену свого майбутнього похорону. Увійшовши в роль покійного, Хома Прищепа по-справжньому горює й голосить, але водночас усвідомлює несправжність свого життя, яке в майбутньому не залишить ні слави, ні пам'яті: «Упав я на коліна перед своєю могилою, вже навіч бачилася свіжонасипаним горбочком, закиданим осінніми квітами, і заголосив так, наче не зосталось по мені ні слави, ні пам'яті, згинув я, Хома Прищепа, як марцевий сніг...» [57, с. 264]. Установлюється ще один часовий зв'язок, який наповнює хронотоп героя часовістю й замикає циклічне коло «теперішнє \ сучасне \ майбутнє».

З мотивом смерті у романі Є. Гуцала пов'язаний і хронотоп ярмарку, смислове наповнення якого здійснюється саме в площині «ірреального». Проте ярмарковий часопростір з'являється і в площині «реального» як сатиричний прийом, що мав привернути увагу до проблем тогочасного суспільства: Одарка Дармограїха запозичує чужого чоловіка, щоб приховати нетрудові доходи.

В «ірреальному» вимірі сну ярмарок є місцем продажу людських життів (один зі снів Хоми Прищепи), але цей мотив автор глибоко не розкриває. Натомість більше уваги приділяє сміховій культурі, пов'язаній із ярмарковими традиціями. Можна сказати, що цей сміховий вимір реалізується в площині особистісного

хронотопу героя-наратора, який означає себе і як химерника, тобто людину, схильну до витівок, а також організатора масових розваг. Гра з символами смерті реалізується у двох площинах хронотопу героя – «реальному» й «ірреальному», тобто в житті героя і в його візіях-мареннях. Збираючись до Одарки, Хома відмовляється одягти найкращий костюм, приготовлений йому дружиною на смерть, адже смерть – це щось незворотне, а обмін на теличку тимчасовий. Аргумент дружини є для нього переконливим: колись у смертному вбранні на весілля до онуки вирядилася баба Ягідка, а вона була характерницею, не меншою, ніж сам Хома.

Мотив екзистенційної гри зі смертю письменник розкриває, звертаючись до слов'янської міфології, згідно з якою осідок душ предків знаходився у Вирії. Там же, згідно з давніми віруваннями українців, перебували у часи зимової негоди птахи. Для головного героя через образи птахів оприявлюється трансценденте, проте в «реальній» площині інших героїв інтуїтивне знання про потойбічне входить тільки через посередництво «обранця» – химерника Хоми Прищепи. Саме його автор наділяє повноваженнями «носія» потаємного знання не тільки в зображеному світі, а й у хронотопі абстрактного читача.

Цей другий план реалізується через ірреальні візії-сни і візії-марення, доступність яких важлива саме для читацького хронотопу, що впливає з «прикордонно-зв'язкової природи» (М. Гіршман [43, с.50]) художнього твору. Так, у сцені поминок присутні розмовляють про можливе переселення людських душ у тіло птахів і міркують з приводу того, яким би птахом міг стати кожен із них. Хома хоче стати орлом (елемент осягнення власної екзистенції) і впевнений, що метаморфоза людина – птах не уявна, а цілком реальна, адже душа бухгалтера втілилася в голубі. У цей момент птах влітає в приміщення, де відбувається застілля, підтверджуючи правдивість сказаного: «Та я як було тетерями не стетеріти, коли в шибку вдарився саме отой сизий голуб, який сьогодні кружляв над цвинтарем!» [57, с.270].

Продовженням цієї надзвичайної події «реального» світу стає сон Хоми, у якому він переміщується до потойбічного. У цьому епізоді мотив життєвого

випробування головного героя химерно сплітається з казковими мотивами метаморфози, обміну, втечі, що знаходять утілення в розгорнутих символічних образах: «червоний півень, а не орел» – самооцінка Хоми; «обмін півня на молодість Мартохою» – оцінка «минулого» як помилки (хотіла орла, а отримала півня), «вовк-сіроманець із іклами, мов кісточками на бухгалтерській рахівниці» – щоденний побут, беззмистовне існування, від яких герою вдається втекти: «я, радіючи, що порятував свою душу від вовчої шкури і від вовчого життя, не можу чомусь чкурнути галасвіта, а слухаю вовчу сумну пісню, й кортить завити від співчуття, а сльози навертаються на очі!» [57, с.282].

Кульмінаційним для розвитку сюжету й екзистенційного осяяння головного героя є епізод товариського суду: «сиджу на лавчині під грушею, припнутий на ланцюгу, й філософствую на всі заставки, пишаюся своєю людською силою» [57, с.286]. Проте сцена не визначає фінал екзистенційних пошуків головного героя, а тільки знаменує його повернення від стану «не такий, як усі» до стану «такий, як усі». Автор звертається до мотиву казкової суперсили героя, який тридцять років був кволим калікою, але у визначений час відчув у собі надзвичайну фізичну могутність. Для героя Є. Гуцала важливим є не фізичне, а духовне зцілення, яке він отримує тільки після долучення до колективного життя (товариський суд): «значить, коли глибоко поміркувати, маю ще й радіти з того, що сиджу на ланцюгу, маю дякувати оцим кайданам, що спонукали людей повернути мені віру в себе» [57, с.403]. Прозріння індивідуальності у романі Є. Гуцала, як і у творі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу», остаточно формується як акт народження деміурга-творця. Проте обов'язковою умовою для такої самоідентифікації є долучення до колективного життя з його особливою формою часу, визначеною М. Бахтіним як час продуктивного росту [15, с.465], і особливим ставленням до смерті: «Індивідуалізована смерть... не всмоктується урочистим ростом, оскільки вона вилучена з того цілого, в якому це зростання здійснюється» [Там само]. Кризова ситуація має зумовити усвідомлення людиною «часовості» екзистенції, проте в контексті антеїстичного екзистенціалізму герой у процесі самопізнання відмовляється від індивідуального на користь колективного.

### 3.3. Химерність як утілення ідей трансцендування й трансгресії у хронотопі героя-маски

М. Бахтін, зауважуючи необхідність формально-жанрової маски, яка б визначала як його позицію автора «для бачення життя, так і позицію для опублікування цього життя» [15, с.412-413], визначав її основним утіленням особливі хронотопи (світи) шахрая, блазня й дурня. Первинна функція масок, що зазнали впродовж розвитку жанру роману трансформацій, полягала в тому, щоб «бути чужими в цьому світі», «не солідаризуватися із жодним наявним життєвим положенням цього світу», «бачити виворіт й неправду кожного положення» [Там само, с.416].

У контексті концептуальних положень екзистенціалізму образи-маски пов'язані з ідеєю випробування межі, отримання трансгресивного знання як досвіду смерті через порушення різноманітних соціальних і моральних норм і законів, покликаних підтримувати стійкість соціального універсуму.

В аналізованих химерних романах функція «чужого в цьому світі» реалізована хронотопом бездітного химерника – митця й філософа: відповідно Козака Мамая (О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу»), Хоми Прищепи (Є. Гуцало «Позичений чоловік»), філософа Фабіяна (В. Земляк «Лебедина зграя»), Івана Козопаса (Вал. Шевчук «Дім на горі»). У зміст химерного роману вони вводяться як суттєві герої й носії авторської позиції [15, с.415], проте інтерпретація хронотопу образу-маски в романі В. Земляка здійснюється в роботі окремо, що зумовлено необхідністю врахувати його включеність в інтертекстуальну гру, а також роль у його творенні інтертекстуальної іронії.

### 3.3.1. Філософський контекст химерності героїв-масок

Отже, ключовими у хронотопі масок химерних романів є три концептуальні складники – *химерництво, бездітність, деміургія* – при цьому ідеї, пов'язані з розкриттям цих концептів, також умотивовують організацію хронотопу універсуму.

Розкриваючи смислосферу кожного із концептів, насамперед звернемо увагу на «химерництво». У лексикографічних працях поняття «химерник» тлумачиться як «чудакъ, странный человекъ» [217, с. 397], «витівник» «людина, схильна до витівок; вигадник» [218, с. 59]. У контексті химерних романів семантичне ядро «вигадник» і «дивак» доповнене такими значеннєвими відтінками як «чаклун» й «безумець», що реалізуються семантичним рядом: химородник, химерник, чаклун, чарівник, дивак, вар'ят, безумець тощо.

Кожне з цих означень доповнює семантику трансформованого образу-маски та її хронотопу новими смисловими нюансами, але вихідним є означення причетної до трансцендентного (у концепції К. Ясперса) або сакрального світу як світу заборони (у концепції Ж. Батая) людини, що трансгресує. Як писав М. Бахтін, у романі «знаходились форми для публікації всіх неофіційних і заборонених сфер людського життя – в особливості статевої та вітальної сфери (злягання, їжа, вино), і відбувалося розшифрування відповідних прихованих їхніх символів» [15, с.415].

Антитетичні характеристики хронотопу героїв-химерників «бездітність» і «деміургія» у концептуальній площині романів є проявами ідеї амбівалентності природи людини: часовості тіла, що перетворюється на тлін і прах, і безсмертя духу, що проявляється у творчому акті, мистецтві, наближенні до божественної суті. Завдяки розкритості горизонтів смислоутворення мистецтво, у тому числі література, виступає і способом трансцендування (провидить «абсолютну правду всього сущого» [225, с.91]) і способом трансгресії, наприклад, через репрезентування трансгресивного переживання.

Мотив трансцендування пов'язаний із художнім утіленням прагнення особистості вийти за межі об'єктивованого буття природи чи суспільства, подолати себе як суб'єкта різноманітних відносин, реалізуватися як особистість у русі

назустріч Іншому; а мотив трансгресії – спроб актуалізувати трансцендування через вихід до сакралізованої природи, порушення меж буття, які при цьому не можуть бути знищеними, що зумовлює повернення особистості у свої межі. На думку О. Тимофєєвої, основними сферами трансгресії є сексуальність і смерть, саме вони переважно «утворюють область сакрального й оточені величезною кількістю ритуалів. Таким чином, область сакрального – це виключена природа, що внаслідок заборони набула особливої цінності» [237, с. 36-38].

Обидва мотиви – трансцендування й трансгресії – означають хронотопи головних героїв романів О. Ільченка, Є. Гуцала, та Вал. Шевчука й безпосередньо пов'язані з концептами химерництва й деміургії, але найвиразніше актуалізовані концептом «бездітність». При цьому семантика «бездітності» у творах має різні причиново-наслідкові контекстуально-сміслові й інтертекстуальні (інтермедіальні) зв'язки: у романі «Козацькому роду нема переводу» – вольове рішення; перенесення кодів «деміургії», «служіння народу» зі сфери живопису в літературу; у «Позиченому чоловікові» – бездітність як даність (безплідність) і покарання, елемент випробування, сублімація через творчість; у «Домі на горі» – бездітність як даність (безплідність) і елемент випробування, творчість як божественне осяяння й трансценденція, шлях до Царства Небесного, Бог як Любов; ідея про неактуальність продовження роду як продовження особистості у вічності. Так, Козак Мамай відмовляється від можливості продовження свого роду свідомо, що, з одного боку, відповідає означеній у попередньому підрозділі авторській концепції мистецтва, служіння народів й безсмертя народного духу, а з іншого, – принципу художньої достовірності. Герой-маска уособлює козацтво як лицарський орден, для представників якого відмова від родинного щастя й продовження роду була не просто зобов'язанням і життєво необхідним правилом, а й способом долучення до колективного життя. З цього приводу Л. Косенко зазначає: «Постійно перебуваючи на війні, ризикуючи своїм життям, запорозький козак не мав змоги навіть думати про мирне родинне життя. До того ж у цьому звичаї був ще один додатковий сенс. Несімейне життя запорозьких козаків зумовлювалося общинним ладом, який вони всіляко культивували» [109, с. 504].



Крім того, члени козацького колективу об'єднуються через трансгресією найважливіших законів суспільства, що стає можливим унаслідок того, що під час війни вбивство (смерть) набуває статусу законності. На думку Р. Кайуа, у бойових зіткненнях почесним є «не тільки вбивство ворога, а й цілий комплекс учинків і настроїв, які засуджує мораль громадянського життя і які батьки забороняють дитині, а суспільна думка й закони – дорослому» [86].

Ще одним способом долучення до колективного життя героя є трансгресія через сміх, розцінюваний з позицій психології також і як спосіб передачі позитивної інформації, радості, що служить об'єднанню людей. У романі О. Ільченка за Козаком Мамаєм закріплена функція захисника знедолених: «Мамай – недобрий проти панства чародійник і що ані ворогувати з ним, ні накладати з тим лукавим химородником не приведи господь» [84, с.45]. Чародійство в цьому контексті – це те саме «диво», що приваблює у казках, але може залишатися недоступним у реальності: покарання зла (соціальної несправедливості) силами добра (козак-характерник).

Амбівалентний сміх героя нівелює умовність класової й майнової диференціації та вибудовує нову гуманну оцінну систему. Як приклад, можна згадати сцену, у якій Козак Мамай кепкує з пана Пампушки, розповідаючи жартівливу історію про лисого й Святого Павла: «і Козак Мамай так зареготав, аж луна пішла над степом і, не вдержавшись, пирснули за Мамаєм і двораки Пампущині, засміялось і козацтво» [84, с.57].

У хронотопі Козака Мамаєв реалізується також ідея трансгресивності сексуальності (еротики), яка на пряму пов'язана із кодом сміху. Як зазначав В. Пропп: «Сміху приписувалася здатність викликати життя в буквальному значенні цього слова. Це стосувалося як життя людини, так і життя природи» [190, с.163]. На перший погляд, концепція еротичного має суперечити свідомій відмові героя від продовження роду, але вона цілком узгоджується з констатацією автором маскулінності образу й функцією сміху як переосмисленого акту запліднення. Козак є об'єктом жіночих мрій («люди кажуть, п'яніли дівчата, на нього поглянувши, хоч він і не дивився на них; бо ж любив Козак Мамай дітей, а вагітні жінки за щастя

мали зустріти його, будучи при надії сповити синка» [84, с.44]), у тому числі й трансцендентної Смерті в образі шинкарки Насті Певної. При цьому стосунки героя з коханою, яка віддано чекає його повернення впродовж багатьох років, позбавлені еротичного компонента.

Смислові опозиції-коди еротика – бездітність та сміх – безсмертність, що формують концептуальну семантику хронотопу образу-маски химерника, митця Козака Мамає, є вихідними для авторської позиції. При цьому перша опозиційна пара семантично прив'язується до сфери індивідуального життя, а друга – відповідно, сфери колективного. Подолання страху часовості здійснюється через свідомий вибір служіння своєму народу, що в ідейному аспекті близьке до розуміння онтологічної суті мистецтва М. Гайдеггера. На думку філософа, поезія є першоджерелом історичного буття народу й філософії, які є значущими для державного буття народу [289, с. 67].

Мистецтво дає можливість людині пізнати єдність зі своїм народом, із часом його історичної наявності. При цьому час історичної присутності народу має певну вершину, на якій буття реалізує можливість зібратися у події власної істини, яка «має відбутися як спогад про свою справжню духовну сутність завдяки зустрічі з богом, але не напругу, а через посередництво тих поетів і митців, які безпосередньо стоять під божественним промінням» [5]. Мистецькі парсуни із зображенням Козака Мамає є, згідно з авторською точкою зору, спогадом про справжню духовність українського народу. Відповідно, роман О. Ільченка переносить цей культурний код зі сфери живопису в літературу, утілюючи ідею справжньої духовної сутності свого народу в типі бездітного характерника-митця.

Ще однією значущою для хронотопу героя й автора в романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...» є смислова опозиція війна – мир. Воєнне лихоліття є тим самим кризовим моментом, що відкриває індивідуальності її справжнє буття. Ця ідея, очевидно, актуальна для автора, знаходить віддзеркалення й у хронотопі зображеного світу – події роману розгортаються під час оборони міста Мирослава.

У хронотопі образів-масок у творах Є. Гуцала і Вал. Шевчука ідея бездітності втілюється як факт фізіологічної даності – безпліддя. Для Хоми Прищепи енергія нереалізованого батьківського потенціалу сублімується творчістю. Роздуми героя сповнені тривоги («тривога Адама», за визначенням С. К'єркегора): «коли відчуваєш свою належність до люду, який нині в колгоспі трудиться, який завтра свою снагу до життя з любов'ю віддасть цій самій землі, – тоді твоє існування геть-чисто позбавляється шкурницького, власницького смислу, тоді воно належить народові і, належачи народові, саме по смерті й набуває своє безсмертя. Значить, не закінчується пригода людського життя в домовині, як ото я висловився, а неодмінно розпросторюється в майбутньому житті» [57, с. 458]. Ця тривога не заважає Хомі Прищепі діяти, а навпаки, позначає ситуацію вибору, сигналізує про наявність інших можливостей: «А що я, Хома Прищепа, старший куди пошлють у колгоспі «Барвінок», не спромігся зі своєю рідною жінкою Мартохою бодай на однееньку дитину, щоб таким чином подбати про безсмертя в майбутньому[...], то я змушений був узятися за перо, щоб написати цю книжку» [Там само, с. 458].

Для Івана Шевчука творчий акт, позначений печаттю вищої Любові, є вираженням його причетності до Іншого: «Іван відчує тоді неймовірний захват, який завжди пронизує мандрівника, коли той уперше ступає на шлях, а перед ним має простелитися дорога не в один місяць. Іван зрозуміє, що те, чого він шукав, знайдено і що п'ять синів, про яких мріяв, він народить, хай будуть це лише п'ять паперових зшитків (два із них уже списано). Вони замістять йому те, чого не досяг, і це має стати найвищим його щастям» [275, с. 168]. Водночас із образом Івана Шевчука пов'язаний мотив трансгресивності безумства. Проте сам герой не є божевільним чи розумово обмеженим, він свідомо порушує сферу забороненого в суспільстві, задовольняючи ті свої бажання, які безпосередньо не є життєвими потребами, тобто сприймаються оточенням як прояв надмірності: «Так вийшов він на Київську, і коли проходив повз установу, в якій пропрацював вісім років, з її вікон висунулися всі працівники. Вони дружно пожаліли його й пробалакали на цю тему до вечора, зійшовшись на думці, що їхній завжди пунктуальний співтовариш по роботі зсунувся, бідолаха, з глузду» [275, с. 168]. Юродство героя із виключенням

його із суспільного життя, мовчазними пророцтвами й одкровеннями в таємничих зшитках, не може бути зрозумілим оточенню, воно може бути сприйнятим тільки через Любов. Утіленням такої Любові в романі є образ Марії, дружини козопаса Івана, що є алюзією на біблійний образ Марії Магдалини, відданої послідовниці Христа.

Отже, у контексті художнього універсуму химерних романів «бездітність» – це й індивідуальне випробування героїв, і випробування соціуму, адже безпліддя є порушенням природного процесу продовження роду, що потенційно загрожує існуванню й соціальній сталості «народу» як спільності.

В аналізованих романах О. Ільченка, Є. Гуцала й Вал. Шевчука деміургічна функціональність героїв пов'язана із трансцендентністю мистецтва, яке, за визначенням Хосе Ортеги-і-Гассета, не тільки віддзеркалює найсерйозніші проблеми людства людського роду, а також надає йому гідності й виправдовує його.

Привертає увагу те, що у романах «Позичений чоловік» і «Дім на горі» реалізуються різні моделі родинних взаємин: відповідно, з активною позицією дружини (Хоми Прищепи) і з функцією жінки-берегині (Іван Шевчук). Це актуалізує проблему повоєнного суспільства, що полягала у суттєвій гендерній диспропорції, особливо в сільській місцевості. До того ж, в умовах радянської дійсності «природний» для війни процес зменшення кількості працездатного чоловічого населення супроводжувався політикою вилучення чоловічих трудових ресурсів і формування образу радянської жінки як активного й рівноправного будівничого суспільства [221]. Таким чином, у романі Є. Гуцала проблема гендерної диспропорції й зміни гендерних ролей у радянській родині вводиться як констатація реального факту тогочасної української дійсності, а у романі Вал. Шевчука втілюється ідеєю про ідеальну родину із «правильним» розподілом обов'язків дружини й чоловіка.

Такі детерміновані способи розв'язання проблеми кризи української родини повоєнних десятиліть ХХ ст. демонструють, що для Є. Гуцала привабливою є ідея індивідуальної відповідальності за людське буття, а для Вал. Шевчука – ідея руху людини від світу до Бога через самозаглиблення й самопізнання. Крім того, важливо

констатувати і вплив філософських ідей Г. Сковороди не тільки на авторські світоглядні орієнтири, а й структурування хронотопу роману Вал. Шевчука «Дім на горі». З огляду на це, «деміургія» головного героя пов'язана з філософськими концепціями «сродної праці» й Горньої республіки, що актуалізує ще одну ідею, спільну для трьох аналізованих химерних романів – формування духовної еліти нації, інтелігенції в умовах заміни українських державних інституцій чужинецькими, що, крім того, є дотичною проблемою для позамежних авторських хронотопів.

Статус творчої інтелігенції в зображеному давньому (у романі О. Ільченка) або недавньому минулому (у романах Є. Гуцала й Вал. Шевчука) близький авторському «сучасному», у якому відверта конфронтація офіціозу дорівнювала творчій смерті. Звідси потреба підтвердити статус «обраності» героя (відповідно й автора) не тільки в площині пізнаваного людським досвідом, а й поза його межами.

У хронотопі «обраність» підтверджується не тільки здатністю героїв до творчості, а й наданням їм надприродних здібностей. Козак Мамай – химерник-чаклун, щирий до всього доброго й злий до всього лихого. Хома Прищепа внаслідок чарівної маніпуляції з горішками отримує телепатичну здатність до дальнобачення, що допомагає йому отримувати інформацію про негідні вчинки сусідів: «А ще дивно: крізь стіни бачити почав! За стіною в комірчині у тітки Вівді Оберемок, бачу, мішком закушкана стоїть така сулія самогону, що й собака не перескочить, а недавно ж казала, що запаси вийшли і варитиме не скоро» [57, с.164]. Даром ясновидіння й передбачення володіє й Іван Шевчук: «Зрештою, то було й не марево, старий зрозумів це, як тільки зирнув у небо. Побачив він синю дорогу, по якій було розкидано зористе каміння, – вічна ріка потекла перед його зором» [275, с.65]. А оскільки прозорливість – це божественний дар, який має перейти до наступника, такими ж здібностями наділяється й інший герой роману, який продовжує справу родича й закінчує роботу над залишеними у спадок зшитками, – Володимир.

Отже, хронотопи героїв химерних романів можна кваліфікувати як «ірреальні», оскільки художнє втілення ідеї екзистенціальних пошуків особистості означається не тільки мотивом цілеспрямованої корисної діяльності щодо

витіснення особистістю думок про часовість буття, а й мотивом активної взаємодії із трансцендентним світом, який відкривається у граничних ситуаціях, доступних, у тому числі при набутті трансгресивного досвіду.

З огляду на це, жанрове визначення аналізованої групи романів як «химерних» набуває ще одного смислового відтінку. «Химерність» у цьому контексті пов'язана не тільки з основним хронотопом – універсумом, у якому дивовижне, ірреальне демонструється як цілком можливе й реальне, а й безпосередньо зумовлена хронотопами головних героїв. Згідно з типологією М. Бахтіна, цих героїв можна означити як формально-жанрові маски, що дозволяють романістові визначити його позицію бачення життя й позицію для публікування цього життя.

Процес трансформації героїв-масок у проаналізованих химерних романах утілюється мотивами активної взаємодії випробування людиною меж кінцевості – самозаглиблення (трансцендування) як наближення до трансцендентного світу й трансгресивних практик (творчість, театральне дійство, еротика, війна, сміх, безумство тощо).

### 3.3.2. Химерність хронотопу героя-маски: іронічно-пародійний аспект

Аналізуючи химерне блазнювання як регресію до материнського коду, Н. Зборовська звертає увагу на те, що в романах В. Земляка «Лебедина зграя» та «Зелені млини» в комічний спосіб обіграється трагічна епоха колективізації й голодомору. При цьому в образі філософа Фабіяна дослідниця вбачає втілення процесу «імітованого пошуку ідентичності» зі стихійною маніакальною радістю від «несвідомого українського звільнення від сталінізму» [70, с. 378]. Вона вважає образ химерного філософа сталим у розвитку через мішанину масового й елітарного як утілення світоглядної невизначеності й безвідповідальності: «Фабіяна комунівська утопія впіймала, привласнила і цупко тримає у своїх ідеологічних обіймах: філософ зрештою стає радником колгоспу і більшовиком («Зелені млини»)), не усвідомлюючи своєї колоніальної перверзії [Там само].

На нашу думку, функціональність і смислова кодифікація образу філософа Фабіяна можуть бути інтерпретовані й у інший спосіб, що доводять результати його аналізу, здійсненого, з одного боку, за допомогою запропонованої у роботі концепції мультиверсуму, а з іншого боку, з урахуванням належності діалогії В. Земляка до постмодернізму (на такому розумінні химерної прози, наприклад, наполягає М. Наєнко, визначаючи в ній необарокову й неоромантичну течії [159]).

Зважаючи на контекстуальну палімпсестність «Лебединої зграї» й «Зелених млинів», а також «живий контакт із сучасною дійсністю» [15, с. 588] роману як жанру, один зі смислогоризонтів у розкритті химерництва героя-маски філософа Фабіяна, насамперед пов'язаний з іронічною наративною стратегією, саме і спрямований у незавершене теперішнє, тобто має бути прочитаний в контексті актуальної для письменника соціальної та ментально-культурної дійсності. Отже, означені в попередньому підрозділі концепти химерництва, бездітності й деміургії характеризують і хронотоп героя-маски філософа Фабіяна, проте їхня інтерпретація безпосередньо пов'язана з відповідним хронотопом у романі О. Ільченка, що є базою інтертекстуальної гри, іронії й пародіювання в діалогії В. Земляка «Лебедина зграя», «Зелені млини». Так, аналізуючи концепт деміургії, можна помітити, що

мотив трансгресії через мистецтво означений тільки в одній сцені на перших сторінках роману («тут наш філософ мимоволі посміхнувся зі своїх почуттів, які охопили його, коли творив Мальву у повний зріст на берестовій дошці для віка» [71, с. 21]), а надалі розгортається мотивом сублімації через суспільно корисну працю, який у другій частині діалогії «Зелені млини» автором уже заперечується: герой помер, доживши до вісімдесят другого року і не залишивши по собі жодної писаної праці, а тільки початковий мінімальний внесок в ощадбанк, на який набігають відсотки, але скористатися яким нащадки вряд чи колись зможуть [71, с.634].

Зазначимо, що у В. Земляка той самий мотив може розкриватися як у контексті серйозного, так і в контексті іронічного, що також є елементом інтертекстуальної гри. Наприклад, відсутність писаних праць у філософа автор у «Лебединій зграї» також пояснює через паралель із Сократом («великий Сократ також за ціле життя не написав ні рядка, що, однак, не дає підстав не вважати Сократа філософом» [71, с. 63]), при цьому відмінність двох контекстів забезпечується також ледь вловною зміною наративної стратегії: якщо в «Зелених млинах» оповідач є відстороненим спостерігачем, то в «Лебединій зграї» він переказує позицію героя («через відсутність писаних праць тим більшої ваги він надавав своїм усним висловам і користався ними з великою обережністю» [71, с. 63]).

Точковість у розкритті ідей трансгресії через мистецтво і сублімації через суспільно корисну працю, які вже знайшли відповідне художнє оформлення й закріпилися в літературному вжитку насамперед в українських химерних романах цього періоду, є цілеспрямованою авторською стратегією, реалізованою як інтертекстуальна гра. Деміургія як нестримна творча енергія, душевний порив у «Лебединій зграї» «приземлюється» трунарськими обов'язками філософа Фабіяна, адже виготовлення домовин є прозаїчною буденністю й «нічия смерть не заставляла його зненацька, бо розглядалася ним як dokonаний факт, проти якого гарячковість уже нічого не варта» [71, с.18].

Важливий аспект смислотворення пов'язаний із тлумаченням слова «труна» як спеціально зробленої для поховання покійника скрині. Зауважимо, що портрет



Мальви, героїні, котра уособлює сексуальні пристрасті й нестримний статевий потяг, Фабіян вирізьблює на вічку скрині. Увесь мотив є алюзивним до тексту «Козацькому роду нема переводу», що забезпечується багатьма художніми деталями, починаючи від образу пані Параски-Роксолани як джерела алюзивності образу Мальви й закінчуючи зіставленням труни-скрині, що обіграється відповідно до розкриття проблематики в діалогії. Порівняймо в О. Ільченка: «дивлячись там, ізсередини, **на віко скрині** [Тут і далі шрифтове виділення наше – О.В. Журавська], **на картину, нехитро намальовану на ньому**, навіть я, малий і простодушний, уже починав тоді розуміти, чому прапрадід, помираючи, велів себе в тій скрині поховати, – **не в труні, а в скрині!** – бо, звісна ж річ, і найпевніший мрець, глипнувши згасаючим оком на тую картину, ожив би миттю та померати б уже не схотів...» [84, с.66].

Образ скрині в романі В. Земляка «Лебедина зграя» розкривається також в іншому контексті, пов'язаному з канонічними не тільки для химерної прози 2-пол. ХХ ст., а й для української літератури в цілому мотивами національної самоідентифікації й державотворчих змагань. Соколюки по смерті матері сподіваються стати власниками незліченних скарбів, за які поклав життя їхній батько, але знаходять скриню зі зброєю і гетьманською булавою. Останній фактор виявляється суттєвим при арешті братів, адже наявність булави Конецпольського, який «не має ніякого стосунку до Вавилону», переводила справу до розряду політичних. Така трансформація мотиву труни-скрині виводить хронотоп образу-маски на новий рецептивний рівень у контексті проблеми творення української національної еліти.

Для розкриття цього нового смислового аспекту необхідне врахування низки художніх деталей, кожна з яких також є елементом інтертекстуальної гри. Насамперед привертає увагу антитетичне протиставлення шанобливого, майже культового обожнення постаті філософа й іронічної, іноді навіть глузливої оцінки його знань, умінь і здібностей як з позицій інших героїв, мешканців Вавилону, так і в авторських відступах. Наприклад, у діалозі під час знайомства з Рубаном Фабіян припускається прикрої помилки, стверджуючи, що живе, «як Сократ у Римі», а

потім, розповідаючи про своє життя-буття, говорить, що читає Біблію, бо «коли завіє мою хатину, читаю, поки не прийдуть і не відкопають мене. Бояться, що я не замерз» [71, с.172]. Іронією пройнятий опис плану філософа розбагатіти на купівлі цапа та причин, що привели до такого рішення. У ньому автор демонструє шаблонність масової свідомості, не готової вийти за усталені схеми в сприйнятті дійсності й бачити у вчинку Фабіяна «вершину» його філософської мислі: «ніхто не хотів розуміти, що до того чудернацького кроку могла спричинитися не вбогість думки, а безпросвітна нужденність філософа й палке бажання вибратись із неї будь-якою ціною» [71, с.64].

Авторські роздуми про глибину філософської натури Фабіяна не підтверджуються жодним прикладом його свідомої діяльності, що привела б до реальних результатів: трунарем стає через безвихідь; випадково багатіє, бо Явтушок лишає йому у спадок хату, вирушаючи в Зелені Млини; стає заступником Рубана тільки через те, що відрекомендований Теслею як спокійна, врівноважена, добра й сердечна людина, а не тому, що «знався на землі» тощо. Крім того, автор проводить логічну паралель між «філософічним складом» мислення героя та його побутовою несамотійністю і неспроможністю: «то був чоловік дивний, вічно бідний і тому такого ж філософічного складу, як і цап, куплений ним у Глинську буквально за копійки» [Там само, с. 63], зауважуючи іронічно в ключі системи народних норм і оцінок, що причиною матеріального зубожіння є читання Святих Писань і світських філософських трактатів.

Фактично, особливий статус героя позначається двома промовистими атрибутами обраності – золотими окулярами і цапом, роль яких в іронічній авторській інтерпретації однаково значуща: «Без них [окулярів] він був нічим на помості, а з ними одразу відчув себе філософом, володарем цієї розбурханої юрби, яка притихла й остаточно була скорена...» [71, с. 224]; «Фабіан вважав, що присутність цапа діятиме на юрбу стримуюче, вже у самій його поставі є щось таке, що ушляхетнює» [71, с. 178]. Проте для розкриття всіх горизонтів смислотворення героя-маски основної ваги набуває образ його супутника – цапа Фабіяна. У контекстуальній парадигмі химерних романів О. Ільченка та Є. Гуцала пара

Фабіянів перверзивна («він приходив сюди щоночі, і коли не заставав нікого, то гойдався сам. У селі поширилася чутка, що він приходить сюди і літає зі своїм цапом» [71, с. 247]), адже супутниками героїв Козака Мамая, Хоми Прищепи є жінки, а стосунки Фабіяна-чоловіка із жінками табуйовані ним же самим. Герой тільки мріє про найлегшу смерть – «розбитись на гойдалці» (гойдалка як символ кохання), а супутницю-жінку виводить на гойдалку тільки після смерті цапа Фабіяна, який суті гойдалки так і не збагнув до скону, але залишив по собі численних нащадків.

Хоча еротизм і сексуальність є важливими концептуальними елементами в розвитку персонажів, пара Фабіянів у романі позиціонує інші концепти, які можна означити такими поняттями психології, як перенесення й компенсація, адже ім'я Фабіян Левко Хоробрий отримує завдяки вавилонським жартівниками від цапа, який «вважався власністю філософа», але і сам філософ був близьким до того, «щоб себе вважати власністю цапа» [71, с. 178].

М. Ласло-Куцюк зауважує, що мудрий цап Фабіян стає героєм і коментатором химерного роману завдяки тонкому художньому інстинкту й глибокому знанню фольклору автором, оскільки цап «віддавна визволяв людей від морального тягаря на поворотних моментах року, коли перед відновленням часу треба було чистим і легкодухим зустрічати нові випробування» [123, с. 282-283]. У цілому погоджуємося із висловленим дослідницею розумінням образу як цапа-відбувайла, але додамо, що, крім того, є очевидною компенсаторна функція хронотопу цапа щодо хронотопу філософа, адже у контексті діалогії В. Земляка Фабіян-цап уособлює нездійснене Фабіяном-людиною. При цьому в процесі розгортання смислової авторської гри рецепція характеристик Фабіянів змішується, що створює ефект деконструкції (Ж. Дерріда) усталеної опозиції «людина» – «тварина». Наприклад, Даринка терпіла Фабіяна-цапа «лише в присутності хазяїна, без нього їй здавалося, що то одне з хитрих перевтілень філософа, й, одверто кажучи, вона трішки побоювалась цієї хитромудрої худобини, якій не раз кортіло сказати: „Фабіяне, ану ж перекинтися в чоловіка“» [71, с.83]. Автор ніби навмисно підштовхує читача саме до нерозрізнення хронотопів цапа й філософа, що дозволяє

включати в авторські роздуми доволі сміливі висновки щодо суспільних проблем, актуальних на час написання твору. Спочатку за допомогою цапа Фабіян сподівається розбагатіти, але здобуває тільки незвичне ім'я і додаткові витрати (сплачує річний податок), при цьому причиною стратегічної недалекоглядності філософа є невизнання своїм невдячним народом: «вічні борги, що в них перебувають усі без винятку філософи, не визнані до кінця своїми невдячними народами. Інколи для такого визнання бракує звичайного цапа, який відразу піднімає в очах сучасників, роблячи його не таким уже самотнім на полі бою» [71, с.66]. Скромність і далекоглядність Фабіяна у важкі історичні моменти, його прагнення залишатися постійно в тіні в іронічному дискурсі зіставлення з характеристиками цапа набуває значення пасивної споглядальності.

Отже, Фабіян є утіленням концептів філософської споглядальності й пасивності, а цап Фабіян – неосмислених, але реалізованих потенцій і прагнень здобути владу: «яку зрадливу юрбу щойно вів за собою, а тепер мусить один повертати на круги своя», «наступного надвечір'я Фабіян знову виходив до вітряків, бо вже не міг прожити бодай без короткочасної влади над чередою» [71, с. 66]. Фабіяни постійно разом, але й водночас окремо як діалогічна алюзивна конструкція до сформульованих Сократом міркувань щодо ідеальної влади, викладених у «Державі» Платона: «поки в державах... філософи не матимуть царської влади або так звані теперішні царі та правителі не почнуть шанобливо й належно кохатися у філософії і поки це не *зіллється в одне – державна влада і філософія*, а тим численним натурастичним людям, які порізно пориваються або до влади, або до філософії, не буде перекрито дорогу, до того часу, любий мій Главконе, держава не матиме спокою від зла» [176].

Ураховуючи іронічний контекст авторської інтертекстуальної гри, можемо констатувати такий смисловий поворот, коли цап-потенція стає цапом-відбувайлом – жертвовною твариною, що має наблизити метаморфозу перетворення філософа-Фабіяна на заступника голови Левка Хороброго: «Фабіян постояв деякий час коло хазяїна, гадаючи, що той прокинеться від самого його духу, але то були даремні надії. Тоді цап взявся до заходів рішучих. Він штурхонував філософа рогами, спершу

легенько, делікатно, а далі безцеремонно». Підштовхуючи Фабіяна до рішучих дій, цап стає об'єктом ненависті філософа, оскільки своєю поведінкою применшує «високе становище Левка Хороброго», через яке той «дещо втрачав на людях і сам частенько опинявся під градом шпильочок та кпинів дотепників, які нагадують про себе і в найтрагічніші хвилини» [71, с.170]. Смерть цапа звільняє філософа й звужує коло обов'язків Левка Хороброго, який має тепер жити «не вселенськими масштабами, а турботами про колгосп» [Там само, с.247].

Виникає цілком логічне питання, чи можна образ-симулякр аналізувати із застосуванням концепції хронотопу? На наш погляд, відповідь на це питання може бути ствердною, оскільки «гіперреалістичність об'єкта, за яким немає жодної реальності» [99], у діалогії В. Земляка карнавалізується й осучаснюється на рівні глибинного підтексту із відповідним хронотопом. Підказки до розшифрування цього смислового коду подаються в алюзивній формі, при цьому кожен образ-архетип (Вавилон, лебедина зграя, гойдалка, Йордань) у відповідному контексті абсурдизується через установа нових сміливих і згубних для їхньої традиційної рецепції смислових зв'язків. Наприклад, утілена в образі-масці авторська позиція щодо світоглядної значущості інтелектуального сміху: «Фабіян надавав великого значення тому, як людина сміється» [71, с. 173]; авторська вказівка на спосіб розкодування іронічного як основної текстової стратегії «не в тому суть, щоб якомога швидше прийти до заповітного кінця, а щоб якомога більше побачити в дорозі» [71, с. 292] із посиланням на «Ізборник Святослава» - «Не до невідущих-бо пишемо, але до преізлиха несичених сладості книжної» тощо. Можна припустити, що хронотоп філософа-трунаря із цапом-відбувайлом через інтертекстуальну гру й пародіювання оформлюється на одному із підтекстових рівнів, завдяки чому відбувається обігрування й руйнація усталеного на момент написання твору в химерній прозі канону хронотопу героя-маски із концептуальними складниками химерництва, бездітності й деміургії, що актуалізували проблему ролі інтелектуальної еліти в процесах державотворення (химерник-лицар Козак Мамай). На цьому рівні образ Фабіяна можна інтерпретувати як пародійне обігрування образу українця-інтелігента, який, прагнучи змінити сучасне, ідеалізує минуле,

вибудовує численні концепції майбутнього розвитку своєї країни, мріє збагатити й забезпечити безбідне існування своєму народові, але помирає, залишивши у спадок мінімальний початковий внесок вкладника на ощадній книжці і непридатну для життя хату, у якій можна буде «заснувати музей нашого минулого» [71, с.634]. У такий парадоксальний спосіб В. Земляк, застосовуючи шаблонно пристойні й унормовані соціальні й національні маркери, створює фіктивно «реальний» культурно-світоглядний контекст української дійсності з акцентуацією проблеми національної меншовартості, актуальної не стільки для тексту «Лебединої зграї», скільки для літературно-критичного, історичного культурологічного українських дискурсів, у тому числі присвячених безпосередньо творчості письменника та його діалогії; піддає іронічному й водночас критичному аналізу не тільки «імперську дійсність і канонічну поетику» (Г. Грабовський), а й пасивність української інтелігенції, декларативність міркувань з приводу майбуття країни, реалізованих у тому числі й у художній літературі. З цих позицій в «ірреальному» хронотопі цапа Фабіяна втілюється концепт активності, дії, потенції, що реалізуються, але мають бути покарані: «Отак і гинуть люди... Одні розбиваються на гойдалках, а інші помирають на білих подушках-вишиваночках», – думає Пріся, розмірковуючи про смерть цапа й згадуючи невтішне зникнення свого чоловіка Явтушка, образ народу, що не готовий змиритися з новим і намагається сховатися від нього у минулому з привабливою стабільністю (потяг з Європи в Азію).

Гойдалка у глибинному підтексті – це не тільки символ кохання, але й нового життя, у тому числі й соціально-політичного, нерозуміння механізму якого й відсутність підтримки з боку інших стають причинами смерті жертвовного цапа: «він не мав способу забратися на гойдалку, так коли б це і вдалося йому, то все одно не міг би зрушити з місця, бо нікому було підштовхнути. Тоді цап, не полишений фантазії, уявив самого себе на тій гойдалці й стукнув її рогами» [71, с. 246].

Отже, авторська концепція особистості, позначена екзистенціальними мотивами трансгресії та трансцендування в осмисленні екзистенції, досвіду війни й повоєнного життя може інтерпретуватися в іронічно-пародійному ключі.

### Висновки до розділу 3

Дихотомія «реального» й «ірреального» хронотопів у химерному романі досліджується на прикладі творів, що знаменують різні періоди становлення «химерності» в українській літературі, – О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» (1958), В. Земляк «Лебедина зграя» (1971) та «Зелені млини» (1976), Є. Гуцала «Позичений чоловік, або ж Хома невірний і лукавий» (1981) та Вал. Шевчука «Дім на горі» (1983 р.).

Стильова неоднорідність, різні типи нараторів, художнє зображення різних історичних моментів і низка інших особливостей зумовлюють проблемність жанрової кваліфікації творів. Зазначені відмінності є підґрунтям для порівняльного аналізу на підставі спільної концептуальної основи творення романного хронотопу-універсуму, що включає такі аспекти, як конфігурація хронотопу випробування, локалізація часопросторових параметрів розгортання сюжету, організація часових площин «минуле» – «сучасне» – «майбутнє», моделювання «ірреальних» часопросторів, пов'язаних з ідеями трансцендування, «екзистенційного осяяння», деміурга-творця, що реалізується в персональних хронотопах центральних героїв – бездітних химерників, філософів і митців (Козак Мамай, Хома Прищепа, філософ-трунар Фабіян, Іван Шевчук).

Хронотоп випробування в химерному романі пов'язаний із екзистенційними проблемами самопізнання, самоусвідомлення, що реалізується й мотивами, співзвучними з ідеями екзистенціалізму, наприклад «екзистенціальне осяяння» (Ясперс), трактування самогубства й бунту проти абсурду (Камю) тощо.

Екзистенційні мотиви можуть означувати й позамежний хронотоп автора, наприклад в романі О. Ільченка «Козацькому роду» цей процес показано в позасюжетних структурах як діалог різних іпостасей авторського «Я», при цьому топографічний хронотоп характеризується категоріальним нерозрізненням ірреального й реального, коли герої дивовижне сприймають як буденне, не ідентифікуючи його як знаки й прояви трансцендентного (шинкарь Настя Певна як утілення Смерті).

У романі Є. Гуцала специфіка хронотопу-універсуму, позначеного взаємодією трансцендентного й особистісно-індивідуально, зумовлюється типом наратора: ірреальність оприявлюється через досвід героя-оповідача як «ірреальні» хронотопи снів, марень, фантазій, передбачень тощо. І топографічний, і метафізичний хронотоп подаються інтерферентно крізь призму психологічного.

У романі Вал. Шевчука хронотоп випробування означений мотивом «зумовленого вибору» (наприклад, у реалізації метафізичним хронотопом Синьої Дороги), а от в романах О. Ільченка й Є. Гуцала головним є мотив «свободи вибору». Одним зі способів розкодування шифрів трансцендентного через індивідуальні екзистенції й моделювання хронотопу-універсуму в романі Вал. Шевчука є принцип «павутиння», що також продубльований образом-метафорою «Золоте павутиння»: доля героїв уплітається в загальну картину буття, перетинаючись у значущих для відтворення цілісної картини буття українців ХХ ст. точках. Схожий принцип моделювання хронотопу характеризує другий розділ роману: окремі сюжетно завершені елементи притчевої мозаїки як носії ідеї-посилу, співзвучної з екзистенціальними ідеями, умонтовуються в структуру повісті-преамбули, утворюючи цілісне зображення життя.

Локалізованість часопросторових ознак в химерному романі реалізується у два способи, при цьому її семантична реконструкція у діалектичному взаємозв'язку оприявлює часові конфігурації «час – часовість», «безмежність – обмеженість». Перший спосіб полягає у прив'язці до певних топографічних або часових точок, пов'язаних з реальним українським часопростором, другий – екзистенційні пошуки героїв від усвідомлення своєї належності спільності «маса» до приєднання до спільності «народ», контекстуальним тлом яких є українська культура (міфологічний рівень, фольклорний, літературний, загальномистецький тощо) та філософія різних етапів свого розвитку. Локалізація не звужує часопростір, а навпаки, розширює його через демонстрацію широти авторського погляду, включення зображуваних подій у загальнолюдський історичний контекст.

Отже, ключові характеристики хронотопу химерного роману зумовлені концепцією особистості як основною для митця формою вираження світогляду



(А. Андреев). Одним із важливих аспектів цієї проблеми є питання про функції «образів-масок» (М. Бахтін) – головних героїв химерних романів Козака Мамая, Хоми Прищепи й козопаса Івана.

Ключовими для хронотопів трансформованих масок є три концептуальні складники – химерництво, бездітність і деміургія. Таким чином, у художній формі втілюються екзистенційні шукання особистості, що позначається не тільки мотивом цілеспрямованої корисної діяльності з витіснення думок про часовість, а й мотивом активної взаємодії з трансцендентним світом, який відкривається у межових ситуаціях, доступних, у тому числі за умови набуття трансгресивного досвіду (творчість, театральне дійство, сексуальність, еротика, війна, «законне» вбивство, сміх, безумство тощо).

Результати дослідження дозволяють резюмувати, що визначення аналізованої групи романів як «химерних» у зв'язку з особливостями хронотопів героїв-масок набуває ще одного важливого смислового нюансу. Химерність у цьому контексті пов'язана не тільки із стильовими особливостями, основним хронотопом-універсумом, у якому ірреальне й дивовижне демонструється як можливе й реальне, а власне, визначається хронотопами головних героїв – носіїв авторського погляду, резпрезентантів руху трансцендування в актах трансгресії.

Надалі означені компоненти хронотопу-мультиверсуму потребують детального текстуального вивчення та зіставлення, що уможливить виокремлення в них загальних та індивідуально-авторських рис на ширшому емпіричному матеріалі.

## ВИСНОВКИ

Вивчення дихотомії «реального» й «ірреального» хронотопів й обґрунтування її жанротворчої ролі у романі дозволяє дійти таких висновків.

1. Аналіз основних тенденцій у теоретичному обґрунтуванні проблем художнього часу й простору дозволив виявити їхню зумовленість підходами до визначення специфіки художнього слова, з-поміж яких із хронотопом пов'язане розуміння його індивідуально-динамічного характеру в концепції М. Бахтіна. Особливості такого підходу зумовлюють варіативність у визначенні поняття хронотопу, яка, крім того, пояснюється багатоманітністю ракурсів дослідження суттєвого зв'язку часових і просторових відношень на всіх рівнях будови художнього твору.

Для систематизації відомостей про вивчення категорій художнього часу й простору, здійснюваних як на полюсах різних теоретико-літературних тенденцій, так і в полі їхньої інтерференції, а також враховуючи критерії розрізнення термінів «хронотоп» і «часопростір», були застосовані поняття літературознавчих дискурсів хронотопу й часопростору. При цьому констатуємо, що зазначені напрямки теоретичних пошуків можуть інтегруватися, а це є додатковим фактором термінологічної неусталеності у сфері досліджень художнього часу й простору.

2. Питання про хронотоп як жанровий критерій актуалізує теоретичну проблему жанру. Її аналіз у роботі здійснюється з урахуванням запропонованого Н. Копистянською методологічного підходу, що передбачає в розумінні поняття «жанр» послідовне розрізнення й вивчення у взаємодії чотирьох смислових сфер: загальнотеоретичної, історичної, національної й авторської індивідуальної.

При визначенні загальнотеоретичного підґрунтя жанру було констатовано його амбівалентну природу, що перебуває у сфері компетенції цілісно-системного підходу, який з огляду на об'єкт і предмет дисертації є продуктивним для визначення жанрових особливостей химерного роману. Відповідно, особливості жанру як моменту «переходу зі змісту у форму» (А. Андреев) можуть фіксуватися

на рівнях суб'єктної організації оповіді (наратор, оповідач), стилю, хронотопу, асоціативного тла й емпіричного читача тощо.

По-перше, особистісні хронотопи авторських формально-жанрових масок – головних героїв, а також інші периферійні хронотопи художнього універсуму як носії художнього смислу відбивають концепцію особистості химерного роману. Вона є вираженням особливої єдності автора й героїв, яка реалізує ідеології – філософську, соціально-політичну, економічну, морально-релігійну тощо. Однією з таких ідеологій є фантастичне із запитувальним онтологічним статусом, що демонструє трансгресивний прорив до Іншого.

По-друге, хронотоп як спосіб утілення певної стратегії художньої типізації інтегровано з суб'єктною організацією створюють читацьку рефлексію як уявлення про індивідуально-авторський стиль, що включає також культурний контекст певного етапу розвитку літератури.

3. Питання про дихотомію «реального» й «ірреального» у контексті літературознавчого дискурсу хронотопу пов'язане з проблемою фантастичного як жанротворчого критерію на рівні часопросторової організації роману.

У процесі аналізу теоретичних робіт із зазначеної проблеми було з'ясовано, що парадигма «ірреальних» хронотопів може включати й такі, термінологічне означення яких містить вказівки не на фантастичний компонент, а вихідний для їхнього формування жанр (міфологічний, казковий, фольклорний, апокаліптичний, містерійний, утопічний тощо); просторову, часову чи іншу концептуальну ознаку (хронотопи потойбіччя, пекла, раю, інобуття, часової петлі та ін.). Крім того, як «ірреальні» можуть інтерпретуватися хронотопи психологічних станів людини, що впливають на часопросторову організацію універсуму твору – хронотопи візій, марень, снів (оніричний) тощо.

Визначальним критерієм зазначених «ірреальних» хронотопів науковці (А. Горняток-Шумилович, Р. Козлов, О. Кострова, Ю. Пихтіна та ін.), як правило, називають т. зв. деформацію часу й простору. Без заперечення можливості такої інтерпретації поняття було доведено, що:

– по-перше, тлумачення часопросторових деформацій у межах літературознавчих досліджень дуже широке й залежить від фокуса дослідницької уваги. Наприклад, поняття ахронності й алокальності використовуються для позначення особливого стану людини, яка завмерла у своєму розвитку, а причини цієї «завмерлості» зумовлені різними морально-етичними проблемами (порівнюємо дослідження Ю. Лотмана й О. Шалигіної). У наратологічній площині поняття «ахронність» пов'язане не з типологією часу й простору, а зі способами поєднання («цементування») подій;

– по-друге, уявлення про деформацію як невідповідність часопросторових координат художнього світу часопросторовим реаліям об'єктивної дійсності є спрощеним і не дає уявлення про ірреальний хронотоп із його жанротворчим потенціалом;

– по-третє, деформації часу й простору необов'язково пов'язані з творенням фантастичного в художньому творі. Цей аспект актуалізується, якщо порівняти такі хронотопи, як «сон», «будинок», «дорога» та ін., у творах, що належать до різних жанрових парадигм. Розрізнення хронотопів як «реальних» та «ірреальних» зумовлене текстовим смислом, який залежить від включеності рефлексивної реальності у контекст.

4. Вивчення «ірреального» хронотопу здійснюється на перетині дослідницьких осей у системі координат художнього світу, структури оповіді, методу як стратегій утілення концепції особистості й художньої типізації, суспільної динаміки читацького соціуму. При цьому фантастичне визначається не тільки як художньо-емпіричний інструмент репрезентації онтолого-метафізичних уявлень, а й результат багатокомпонентної взаємодії у системі літературної комунікації, що на рівні хронотопу роману забезпечується художнім моделюванням і дослідженням «ірреальних» часопросторів, відповідна рецепція й кваліфікація яких читачем забезпечується контекстуальним оточенням – включенням або взаємодією з часопростором, що має дихотомічну ознаку «реальний».

Зазначений підхід дозволяє інтерпретувати як «ірреальні» такі художні реалізації оніричних хронотопів, хронотопів людської підсвідомості або хронотопів, які формувалися в межах міфологічного, філософського, наукового способу мислення, фольклорних традицій та ін., що в онтологічному плані завдяки лінгвістичним і семантичним трансформаціям набувають відмінних характеристик у порівнянні з «універсумом-зразком» (фіктивно реальним світом).

Визначення «реального» й «ірреального» хронотопів базується на дихотомічному діленні об'єктів типології на два класи, що вичерпують весь його обсяг. Отже, відповідна рецептивна кваліфікація кожного із зазначених компонентів ґрунтується на зіставленні двох типів хронотопів за ознаками, що ідентифікуються через опозиційні пари у складній комунікативній системі автор – наратор – зображений світ залежно від контексту: природний – надприродний, можливий – неможливий, безсмертний – короткочасний тощо.

Наприклад, хронотоп головного героя роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...» відповідно до наведеної вище класифікації може бути визначений як метафізичний, оскільки в ньому реалізується ідея про вічне життя, безсмертя. Ідентифікація хронотопу як «ірреального» здійснюється не тільки з огляду на фантастичність описуваного з позицій об'єктивної реальності, а й підкріплюється втіленими часопросторовими характеристиками топографічного хронотопу й через еквівалентний зв'язок зіставлення: головний персонаж безсмертний, але «життя» інших персонажів обмежене в часі. З іншого боку, у контексті дискурсу живопису відбувається ототожнення персонажа роману, з одного боку, із героєм парсун, а з іншого, – зі знеособленим їхнім творцем (народом) як матеріалізованої, оприявленої «реальності».

5. Жанротворчі можливості дихотомії «реального» й «ірреальних» хронотопів у роботі проілюстровано на прикладі химерних романів 2-ї пол. ХХ ст. – О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...», Є. Гуцала «Позичений чоловік», Вал. Шевчука «Дім на горі» та В. Земляка «Лебедина зграя», що презентуються різні етапи в становленні парадигми химерності в українській літературі 2-ї пол. ХХ ст. Ґрунтовне текстуальне вивчення та зіставлення зазначених творів уможливорює

виокремлення загальних та індивідуально-авторських рис у компонентах їхніх хронотопів-мультиверсумів.

6. Зазначається, що стильова неоднорідність химерних романів може бути упорядкована на перетині осей двох тенденцій – із тяжінням до гумору чи до фантастичного. Крім того, твори характеризує інтеграція жанрово-стильових парадигм фольклорних і літературних творів, що актуалізує питання про інтертекстуальність у зв'язку з хронотопом як художнім зображенням уявлень про раціональне й ірраціональне. З урахуванням цих аспектів сміх і фантастика у химерних романах функціонально рівноправні, а їхня роль зумовлена прагненням авторів переосмислити усталені канони через руйнацію усталених зв'язків і створення нової картини світу, а не тільки потребою розважити читачів.

Вивчення проблеми інтертекстуальності у зв'язку із химерним романом дає розуміння ролі міфологізму, фольклорних, барокових елементів, з одного боку, й екзистенціалізму, з іншого. В обох випадках ідеться про творення багатозначного романного підтексту, утвореного внаслідок прив'язування предмета художнього зображення до неготового теперішнього, спрямованого у незавершене майбутнє безкінечними часовими переходами і втрати ним смислової незмінності. При цьому розгортання концептуальних смислів між двома контекстуальними полюсами творить універсальну модель світу, яка допомагає вийти за соціально-історичні та просторово-часові межі, – авторський міф: у романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...» – міф про життя українського народу з його надособистісною мудрістю; у романі Є. Гуцала «Позичений чоловік» – міф про життя українського селянства, відповідно, на етапі становлення комуністичного ладу й у радянський період; у романах Вал. Шевчука «Дім на горі» і В. Земляка «Лебедина зграя» – міф про життя української творчої інтелігенції, відповідно у філософській й іронічно-пародійній інтерпретації.

Авторський міф є багатозначним підтекстом формування комплексу екзистенціальних проблем, розв'язання яких, охоплюючи позамежний авторський хронотоп, виходить за межі зображеного світу. Таким чином, розкриваються

проблеми «творчості» й «свободи», відповідальності особистості за екзистенційний вибір тощо.

На сучасному етапі міфологізм розглядається у зв'язку з розумінням метафізики як естетичного явища, по суті, модернізованої форми міфології. У такому випадку хронотоп-мультиверсум є результатом авторських метафізичних пошуків, які вносять в інтерпретовану реальність смисли культурного світу автора. Історичне минуле й сучасність у химерних романах набуває метафізичного пояснення, що зумовлює особливості реалізації фантастичного на рівні хронотопу.

Так, ірреальне як обов'язковий елемент хронотопу випробування окреслює площину індивідуального досвіду пізнання трансцендентного й означає уявлення про трансцендентну реальність. Ірреальне у хронотопі порогу або кризової життєвої ситуації (трансгресії) разом із локалізованістю часопросторових координат розгортання сюжету реалізують ідею самоідентифікації особистості через усвідомлення й утвердження належності до роду (український народ) та супротив процесу поглинання її волі масою («радянський народ»). Ірреальне у хронотопах потойбічного, снів, марень, візій, передбачень та ін. реалізує ідею паралельного світу, тобто всього того, що виходить за межі людського досвіду й раціонального пізнання (трансцендентне).

Отже, в аналізованих творах реалізується модифікована схема зіставлення лінійного й циклічного часу як двох систем часовідчуття, співвідносних, з одного боку, з екзистенціальним, а з іншого боку, міфічно-магічним сприйняттям дійсності. Вони створюють у романній системі взаємозалежні контекстуальні рівні – особистісний як часовість, спрямованість у майбутнє через занепокоєння, й архетипний як вічний й непізнаний космічний колообіг.

7. Для фіксації специфіки застосованого в дисертації підходу вживається поняття «мультиверсуму», що дозволяє підкреслити важливий аспект розуміння хронотопу художнього твору не як статичного моменту поєднання часу й простору (образу певного місця й часу), а динамічної множинності, утвореної діалогічною взаємодією різних хронотопів (жанрового, сюжетного, хронотопу героя тощо) системи, смислотворчий потенціал якої реалізується в позамежних хронотопічних

світах автора й читачів. Оприявлення романного мультиверсуму здійснюється, у тому числі, через дихотомію «реальність» – «ірреальність» як один зі способів рецептивної кваліфікації периферійних хронотопів за опозиційними смисловими ідентифікаторами (природний – надприродний, можливий – неможливий, вічний – короткочасний тощо) у складній системі літературної комунікації автор – наратор – зображений світ.

Вивчення цієї складної багатокомпонентної хронотопної структури з урахуванням подвійної комунікативної системи оповідного твору дозволяє зафіксувати:

- наявність між периферійними хронотопами не тільки послідовного чи причиново-наслідкового, а й еквівалентних зв'язків (схожість, опозиція тощо), що важливо при кваліфікації хронотопності позасюжетних елементів;

- три основні різновиди часопросторової взаємодії, що утворюють фіктивно реальний, психологічний та метафізичний хронотопи з дрібнішими хронотопами мотивів, архетипів тощо (дорога-шлях, степ, театральні підмостки, шинок, візії, сні, марення, спомини, Небеса, Синя Дорога тощо), кожен із яких, залежно від контексту, забезпеченого інтертекстуальними зв'язками, семантично реконструюється як «реальний» чи «ірреальний».

Метафізичним називаємо хронотоп художнього світу, сформований як результат припущення про наявність «іншої» реальності, пізнання якої здійснюється шляхом логіко-абстрактного теоретизування та інтуїтивно-ірраціонального споглядання. Відповідно, топографічний і психологічний хронотоп розглядаються як своєрідні фіктивні моделі об'єктивної та суб'єктивної реальностей (матеріальної, соціоприродної та психологічної, породженої людською свідомістю).

- зумовленість взаємодії периферійних хронотопів, що утворюють мультиверсум химерного роману, концепцією особистості із трьома ключовими концептами – химерництво, бездітність і деміургія.

Крім того, для визначення спільної концептуальної основи творення хронотопів-універсумів зазначених химерних романів було враховано такі аспекти,



як конфігурація хронотопу випробування, локалізація часопросторових параметрів розгортання сюжету, організація часових площин «минуле» – «сучасне» – «майбутнє», моделювання «ірреальних» часопросторів, пов'язаних з ідеями трансцендування, «екзистенційного осяяння», деміурга-творця, що реалізується в персональних хронотопах центральних героїв – бездітних химерників, філософів і митців (Козак Мамай, Хома Прищеп, Іван Шевчук).

Наприклад, хронотоп образу-маски Козака Мамая в романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу» може інтерпретуватися як спосіб авторської (само)ідентифікації, обмеженої полюсами трансгресії, з одного боку, автора-творця й автора-критика, а з іншого боку, – представника української нації та нової інтернаціональної спільності «радянський народ». При цьому дихотомічна взаємодія «реального» й «ірреального» реалізує ідею породження мистецького твору: химерне переплетення реалістичних і казкових, міфологічних деталей, алюзій і ремінісценцій є способом художньої реконструкції вірогідних історичних умов, у яких народжувалася народна поезія й живопис.

Хронотоп головного героя (Я-наратора) в романі Є. Гуцала «Позичений чоловік» утілює ідею подолання «малої смерті» (Р. М. Рільке), тобто умирання в знеособленому бутті маси через усвідомлення необхідності жити по-іншому. Периферійні «ірреальні» хронотопи (сни, візії, марення тощо) при цьому є формами трансцендування Хоми Прищепи, виходу за межі для відновлення статусу відповідальності за своє буття.

Хронотопи пограничних станів переходу від реального до ірреального утілюють складний процес взаємодії свідомості й підсвідомості у спробах раціонально пізнати себе й навколишній світ, ірраціонально осягнути буття-екзистенцію. Трансформація часових параметрів, що супроводжує пограничні стани, відбиває поняття про екзистенційну темпоральність. «Часовість» поступово наповнює хронотоп героя, й поштовхом до початку розвитку цього стає надзвичайна подія-випробування, є зав'язкою конфлікту роману й основою його сюжету – обмін чоловіка на теличку.

Хронотоп головного героя роману Вал. Шевчука «Дім на горі» реалізує ідею «екзистенційного осяяння», що буквально зображується як подія входження світла у внутрішній простір Івана Шевчука. При цьому у топографічному хронотопі зміни не відбуваються: дружина Марія не бачить світла, але на інтуїтивному рівні відчуває, що її чоловік переживає надзвичайний момент. Мотив випробування у творі поданий не як «свобода вибору», а як зумовлений вищою силою вибір: герой не наближується до «пограничної ситуації» через долання життєвих негараздів чи внаслідок внутрішньої боротьби, а приймає їх як даність, констатує те, що відбулося, фіксуючи враження від нових почуттів.

Периферійні хронотопи як утілення ідеї інтуїтивного пізнання екзистенції набувають функцій емблем, символів і дублюються в обох частинах роману Вал. Шевчука. Наприклад «золоте павутиння» в історії старої з дому на горі й у притчі «Панна сотниківна» є не тільки наскрізним образом-метафорою, а й авторським способом розкодування шифрів трансцендентного через індивідуальні екзистенції, що й визначає особливості хронотопу-універсуму роману: долі героїв, як павутинки, перетинаються в певних точках, при цьому відбувається масштабування локальних українських подій в просторі-універсумі. Вихідною точкою є 1946 рік як етап повоєнного розвитку суспільства – період екзистенційної медитації після лихоліття, особистісного самопізнання й ціннісного самовизначення для героїв твору; звернення автора до 1911 року дозволяє відтворити передумови майбутнього, а до 1963 року – наслідки минулого та процес «передачі» трансцендентної обраності від попереднього покоління наступному, від козопаса Івана до Хлопця. Визначення ключових у житті героїв років відбувається не з позицій усвідомлюючого й усюдисущого автора, а з позицій їхньої значущості для героїв, що продиктовано екзистенціальною концепцією часу, згідно з якою модулі «минуле» – «теперішнє» – «майбутнє» є структурними формами людського існування (М. Гайдеггер).

Хронотоп-універсум у романі Вал. Шевчука ускладнюється через наявність другої частини без усталеної концепції часу й простору, що диктується формою притчевої мозаїки. Окремі сюжетно завершені елементи як носії посилені,

співзвучних з ідеями екзистенціалізму, умонтовуються в структуру повісті-преамбули, відтворюючи цілісну картину буття (авторського міфу). Наприклад, в оповіданні «Дорога» проблема самогубства розкривається в контексті екзистенціальної ідеї бунту проти абсурду (А. Камю), утіленням якої є образ Сізіфа. Морально-ціннісна оцінка події самогубства у романі не артикулюється, світогляд автора ближчий до екзистенціального гуманізму з толерантністю до інших типів духовності, відповідно, вимір «ірреального» є віддзеркаленням реального з позицій авторської оцінки морально-етичних проблем. Потойбічний світ (метафізичний хронотоп) – чужий, лячний, але тільки до тої міри, поки в ньому не можна віднайти глузд, проте для буденної свідомості таким же чужим і страшним може стати світ іншої особи або царина науки. Страху перед «чужим» буденна свідомість позбувається, як правило, через зневагу, ненависть, агресію.

8. Хронотопи головних героїв химерних романів 2-ї половини ХХ ст. означають мотиви трансцендування й трансгресії, які безпосередньо пов'язані з концептами химерництва й деміургії, але найвиразніше актуалізовані семантикою «бездітності», що у романах О. Ільченка, Є. Гуцала, Вал. Шевчука має різні причиново-наслідкові контекстуально-сміслові й інтертекстуальні зв'язки. У романі «Козацькому роду нема переводу» – вольове рішення; перенесення кодів «деміургії», «служіння народу» зі сфери живопису в літературу; у «Позиченому чоловікові» – бездітність як даність (безплідність) і покарання, елемент випробування, сублімація через творчість; у «Домі на горі» – бездітність як даність (безплідність) і елемент випробування, творчість як божественне осяяння й трансценденція, шлях до Царства Небесного, Бог як Любов; ідея про неактуальність продовження роду як продовження особистості у вічності.

Спільним для аналізованих творів є те, що в контексті художнього універсуму химерних романів «бездітність» – це й індивідуальне випробування героїв, і випробування соціуму, оскільки безпліддя є порушенням природного процесу продовження роду, що потенційно загрожує існуванню й соціальній сталості «народу» як спільності. Нереалізований батьківський потенціал героїв сублімується

через творчість, адже трансцендентне мистецтво відбиває найважливіші проблеми людства, надає людському роду гідності й виправдовує його (Х. Ортега-і-Гассет).

9. Статус творчої інтелігенції в зображеному давньому (у романі О. Ільченка) або недавньому минулому (у романах Є. Гуцала, В. Земляка, Вал. Шевчука) близький авторському «сучасному»: у якому відверта конфронтація офіціозу могла дорівнювати творчій смерті. Звідси потреба підтвердити статус «обраності» героя (відповідно й автора) не тільки в площині пізнаваного людським досвідом, а й поза його межами: у хронотопі «обраність» підтверджується не тільки здатністю героїв до творчості, а й наданням їм надприродних здібностей. Антитетичні характеристики хронотопу героїв-химерників «бездітність» і «деміургія» у концептуальній площині романів є проявами ідеї амбівалентності природи людини: часовості тіла, що перетворюється на тлін і прах, і безсмертя духу, що проявляється у творчому акті, мистецтві, наближенні до божественної суті. Завдяки розкритості горизонтів смислоутворення мистецтво, у тому числі література, є і способом трансцендування, і способом трансгресії, наприклад, через презентацію трансгресивного переживання.

Мотив трансцендування пов'язаний із художнім утіленням прагнення особистості вийти за межі об'єктивованого буття природи чи суспільства, подолати себе як суб'єкта різноманітних відносин, реалізуватися як особистість у русі назустріч Іншому; а мотив трансгресії – спроба актуалізувати трансцендування через вихід до сакралізованої природи, порушення меж буття, які при цьому не можуть бути знищеними, що зумовлює повернення особистості у свої межі.

В індивідуально-авторській реалізації компоненти хронотопної структури хронотопу-мультиверсуму можуть бути інтерпретовані в іронічно-пародійному ключі, що сприяє створенню осучасненого глибинного підтексту. Наприклад, у дилогії В. Земляка «Лебедина згряя» і «Зелені млини» через інтертекстуальну гру й пародіювання відбувається обігрування й руйнація актуального канону хронотопу героя-маски із концептуальними складниками химерництва, бездітності й деміургії, що актуалізували проблему ролі інтелектуальної еліти в процесах державотворення (химерник-лицар Козак Мамай, сільський інтелігент, колишній солдат Хома

Прищепи). На рівні підтексту образ філософа-трунаря Фабіяна із цапом-відбувайлом можна інтерпретувати як пародійне обігрування образу українця-інтелігента, який, прагнучи змінити сучасне, ідеалізує минуле, вибудовує численні концепції майбутнього розвитку своєї країни, мріє збагатити й забезпечити безбідне існування своєму народові, але помирає, не залишивши нащадкам нічого після себе у спадок.

Застосовуючи шаблонно пристойні й унормовані соціальні й національні маркери, В. Земляк створює фіктивно «реальний» культурно-світоглядний контекст української дійсності з наголошуванням на проблемі національної меншовартості, піддає іронічному й водночас критичному аналізу пасивність української інтелігенції, декларативність міркувань з приводу майбуття країни, реалізованих у тому числі й у художній літературі.

Отже, осмислення дихотомії «реального» й «ірреального» хронотопів дозволяє інтерпретувати химерність як жанрову домінанту не тільки у зв'язку з основним хронотопом-мультиверсумом, що демонструє ірреальність і диво як можливість і дійсність, а й з огляду на хронотопи головних героїв, що репрезентують рух трансцендування в актах трансгресії. Детальне текстуальне вивчення та зіставлення компонентів хронотопу-універсуму дозволило виокремити в них загальні й індивідуально-авторські риси.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Амнуэль П. Многомирие в научной фантастике. *О чем думала королева* / сост. П. Каргин. Иерусалим : Млечный путь, 2010. 342 с.
2. Андреев А. Н. Основы теории литературно-художественного творчества : пособие для студентов филол. фак. Мн. : БГУ, 2010. 216 с.
3. Андреев А. Н. Целостный анализ литературного произведения [Электронный ресурс]. Мн. : Научно-методический центр «Электронная книга БГУ», 2003. URL: <http://anubis.bsu.by/publications/elresources/Philology/andreev5.pdf> (дата звернення : 21.05.2015).
4. Андреева В. А. Особенности художественного хронотопа в современном литературном нарративе. *Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина*. 2008. № 2 (13). С. 143–155.
5. Апаева А. Ю. М. Хайдеггер по поэзии бытия и о бытии поэзии Ф. Гельдерлина. *Философия и культура*. 2014. № 9. С. 1334–1342. DOI: 10.7256/1999-2793.2014.9.12433.
6. Астапенко І. Художній час і простір Емми Андієвської. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія*. Вип. 2(36). 2016. С. 34–37.
7. Афанасьева В. В., Анисимов Н. С. Постнеклассическая онтология [Электронный ресурс]. *Вопросы философии*. 04.10.2015. URL: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1233](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1233) (дата звернення: 12.10.2016).
8. Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. 2-е изд. М. : Флинта : Наука, 2004. 496 с.
9. Бабишкін О. К. Олександр Ільченко, автор химерних книг. *Радянське літературознавство*. 1969. № 6. С. 15–24.
10. Баган О.Р. Ідея і чин Ярослава Стецька. Публіцистичний нарис [Електронний ресурс]. К., 2008. 164 с. URL: <http://dontsovnich.org.ua/index.php?m=content&d=view&cid=48> (дата звернення: 21. 08.2013).

11. Баршт К. Художественный текст как свидетельство : теория повествования М. М. Бахтина. *Проблемы нарратологии. И опыт формализма / структурализма. Сборник статей.* СПб., 2008. С. 70–100.
12. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М. : Художественная литература, 1986. 543 с.
13. Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 7 т. М. : Русские словари, 1996. Т. 1 : Философская эстетика 20-х годов. М. : Русский словари; Языки славянской культуры. 2003. 957 с.
14. Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 7 т. М. : Русские словари, Языки славянских культур, 2002. Т. 6 : Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960-х-1970-х гг. 800 с.
15. Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 7 т. М. : Языки славянских культур, 2012. Т3 : Теория романа (1930-1961 гг.). 880 с.
16. Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 7 т. М. : Языки славянских культур, 2012. Т4 (1) : «Франсуа Рабле в истории реализма» (1940 г.). Материалы к книге о Рабле (1930-1950-е гг.). Комментарии и приложения. 1120 с.
17. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М. : Художественная литература, 1990. 543 с.
18. Бахтин М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / Составление, текстологическая подготовка, И.В. Пешкова. Комментарии В.Л. Махлина, И.В. Пешкова. М. : Издательство : «Лабиринт», 2000. 640 с.
19. Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М. М. Бахтин. *Вопросы литературы и эстетики.* М. : Художественная литература, 1975. С. 454–455.
20. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М. : Искусство, 1986. 445 с.
21. Безхутрый Ю. Н. Творчество Олександра Ильченка (проблемы индивидуального стиля) : автореф. дис. ... соискателя канд. филол. наук : спец. 10.01.03. Львов, 1977. 25 с.

22. Белый В. М. Онтологические основания кризиса сознания и механизмов его формирования и преодоления : дис. ... канд. философ. наук. : 09.00.01. Магнитогорск, 2002. 144 с.
23. Бергсон А. Смех. М. : Искусство, 1992. 127 с.
24. Бердник Е. С. Корреляция понятий «композиция» и «архитектоника» в литературоведении [Электронный ресурс]. *Universum : Филология и искусствоведение*. 2014 № 2 (4). URL: [http://7universum.com/pdf/philology/2\(4\)/Berdnyk.pdf](http://7universum.com/pdf/philology/2(4)/Berdnyk.pdf).
25. Бердяев Н. А. Смысл творчества : Опыт оправдания человека. М. : ООО «Издательство АСТ» ; Харьков : «Фолио», 2004. 678 с.
26. Березина Н. В. Хронотоп ранней прозы М. Булгакова : лексический аспект : дис. ... канд. філ. наук : 10.02.01. Санкт-Петербург, 2006. 235 с.
27. Бернадська Н. І. Український роман : теоретичні проблеми і жанрова еволюція : [монографія]. К. : Академвидав, 2004. 368 с.
28. Бехта І. Взаємодія дискурсних стратегій у тексті : семантичні функції точки зору і наративні рівні. *Сучасні дослідження з іноземної філології : зб. наук. пр.* Ужгород, 2006. С. 223–234.
29. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : Підручник. К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
30. Богин Г. И. Обретение способности понимать : Введение в герменевтику. Тверь, 2001. 731 с.
31. Бойченко О. В. «Московіада» Юрія Андруховича як мономіфологічна меніппея. *Питання літературознавства : Науковий збірник*. Вип. 10. Чернівці, 2003. С. 22–29.
32. Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма : Философия существования / Сост. Ю. А. Сандулов. СПб. : Лань, 1999. 222 с.
33. Боров Ю. Б. Эстетика. Теория литературы : энциклопед. словарь терминов. М. : Астрель, АСТ, 2003. С. 507–509.



34. Брюховецький В. С. Критика в сучасному літературному процесі. К. : Товариство «Знання» УРСР, 1985. 48 с.
35. Букаты Е.М. Поэтика художественного пространства. Новосибирск : Изд.-во НГТУ, 2008. 104 с.
36. Булгаков М. Майстер і Маргарита / Пер. з рос. М. А. Білоруса]. Харків : Фоліо, 2006. 415 с.
37. Бурлина Е. Я. Культура и жанр : Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов, 1987. 165 с.
38. Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства [Электронный ресурс]. *Эстетика : Вчера. Сегодня. Всегда*. Вып. 2. М. : ИФ РАН, 2006. С. 32–60. URL: <http://iph.ras.ru/page47631358.htm> (дата звернення: 13.11.2014).
39. Васильева С. П. Образ пространства по данным топонимии [Электронный ресурс]. *Сибирский субэтнос : культура, традиции, ментальность*. Красноярск : КГПУ, 2005. Вып. 1. С. 20–31. URL: <http://setiss.kspu.ru/upl/filology/1.pdf>.
40. Воронцова Т. И. Пространственно-временная категоризация текста баллады (на материале английских фольклорных баллад). *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. 2003. №5. С. 181–188.
41. Гей Н. К. Время и пространство в структуре произведения. *Контекст-74 : Литературно-теоретические исследования*. М. : Наука, 1975. С. 213–228.
42. Герасименко Н. А. Хронотоп нереального в художественном тексте. *Вестник МГОУ. Серия «Русская филология»*. 2013. № 6. С. 15–18.
43. Гиршман М. М. Литературное произведение : Теория художественной целостности. 2-е изд., доп. М. : Языки славянских культур, 2007. 560 с.
44. Гоготишвили Л. А. Хронотоп. *Новая философская энциклопедия* [Электронный ресурс]. Мысль, 2000. URL: <http://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH0140ae5e37350ee9be35a140> (дата звернення: 13.12.2015).

45. Годованная Э. Г. Философско-эстетические доминанты русского и европейского постмодернизма и творчество Джона Фаулза : дис. ... канд. філ. наук : 10.01.03. Краснодар, 2004. 213 с.
46. Головки В. М. Герменевтика жанра : проектная концепция литературоведческих исследований. *Литературоведение на пороге XX века*. М. : Рандеву-АМ, 1998. С. 207–211.
47. Головки Н. В. Философские вопросы научных представлений о пространстве и времени. Концептуальное пространство-время и реальность. Новосибирск : Новосиб. гос. ун-т, 2006. 226 с.
48. Горлова О. В. Народ як протоперсонаж епічного висловлювання (на матеріалі романної прози Валерія Шевчука) : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.06. Донецьк, 2008. 17 с.
49. Горнятко-Шумилович А. Український химерний роман у контексті латиноамериканського магічного реалізму. *Вісник Львівського університету. Серія «Філологія»*. 2004. Вип. 33. С. 227–233.
50. Горнятко-Шумилович А. Й. Інтелектуалізм прози Валерія Шевчука : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01. Львів, 1999. 20 с.
51. Гречаник І. Багатосуб'єктивність як конструкт хронотопної поліфонії у романах-феєріях Олеся Бердника [Електронний ресурс]. *Житомирські літературознавчі студії*. 2013. Вип. 7. С. 215–221. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/gls\\_2013\\_7\\_27](http://nbuv.gov.ua/UJRN/gls_2013_7_27) (дата звернення: 12.10.2017).
52. Грушевская В. Ю. Художественная условность в русском романе 1970-х – 1980-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Екатеринбург, 2007. 183 с.
53. Губанова Т. В. Хронотоп как способ реализации авторской интенции в рассказах Людмилы Улицкой. *Вопросы современной науки и практики*. Т. : Ун-т им. В.И. Вернадского. 2010. № 1-3 (28). С. 227–231.
54. Гуцало Є. П. «Химерне» в реальному : про творчість письменника О. Ільченка. *Дніпро*. 1975. № 2. С. 145–150.

55. Гуцало Є. П. І давнина, і сучасність (до 75-річчя з дня народження О. Ільченка). *Дніпро*. 1984. № 6. С. 117–120.
56. Гуцало Є. П. Позичений чоловік : роман. К. : Знання, 2012. 383 с.
57. Гуцало Є. П. Твори : в 5 т. . К. : Дніпро, 1997. Т. 3 : Повісті, роман. 461 с.
58. Давыдова Т. Т., Пронин В. А. Теория литературы : Учеб. пособие. М. : Логос, 2003. 232 с.
59. Денисова Т. Феномен постмодернізму : контури й орієнтири. *Слово і час*. 1995. № 2. С. 18–27.
60. Домащенко А. В. Об интерпретации и толковании [Електронний ресурс]. Донецк : ДонНУ, 2006. 277 с. URL: <http://textarchive.ru/c-2763394.html> (дата звернення: 12.10.2017).
61. Дубровська А. С. Дискурс ірраціонального в романістиці В. Винниченка : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2011. 19 с.
62. Есин А. Б. Время и пространство. *Литературоведение. Культурология : избранные труды*. М. : Флинта, Наука, 2002. С. 82–97.
63. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : Учебное пособие. 2-е изд., испр. М. : Флинта, Наука, 1999. 248 с.
64. Жданов С.С. Идиллический немецкий хронотоп в доэмигрантской поэзии Саши Черного. *Филологические науки. Вопросы теории и практики: в 2-х ч.* Тамбов, 2014. № 9(39). Ч. I. С. 51-55.
65. Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. М. : Изд.во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. 994 с.
66. Жиличева Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920-1950-х гг.) : [монографія]. Новосибирск : НГПУ, 2013. 317 с.
67. Жиртуева Н. С. «Трансцендентне» та «іманентне» у релігійному містичному досвіді. *Філософські обрії. Науково-теоретичний часопис*. Випуск 16. Київ-Полтава, 2006. С. 183–194.
68. Жукова В. В. Жанрові модифікації української повісті 1950-1960 рр. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2011. 21 с.

69. Жулинський М. Г. Наближення : літературні діалоги. К. : Дніпро, 1986. 278 с.
70. Зборовська Н. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія. К. : Академвидав, 2006. 504 с.
71. Земляк В. С. Лебедина згряя; Зелені Млини : романи / Післямова та примітки О.В. Даніліної. Харків : Фоліо, 2013. 615 с.
72. Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. *Ритм, пространство и время*. Л. : Наука, 1974. 299 с.
73. Золотарчук Н. Царські ворота та дияконські двері першої половини XVII – другої половини XVIII ст. : декор та іконографія. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2009. Вип. 15–16. С. 31–37.
74. Золотова Г. А. Категория времени и вида с точки зрения текста. *Вопросы языкознания*. 2002. № 3. С. 8–29.
75. Золотова Г. А. Принципы анализа структуры текста [Електронний ресурс]. *Тезисы доклада на Международном конгрессе «Испания и славянский мир», Cuadernos de Rusística Española (CRE)*. Vol. 1. 2005. URL: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/cre/article/view/1857> (дата звернення: 11.10.2018).
76. Иваньо И. В., Колодная А. И. Эстетическая концепция А. А. Потебни / Потебня А. А. *Эстетика и поэтика*. М. : Искусство, 1976. С. 11–31.
77. Иванюк Б. П. Память жанра, память о жанре и метажанр. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2011. Вип. 27. С. 92–96. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npkpnu\\_fil\\_2011\\_27\\_23](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npkpnu_fil_2011_27_23) (дата звернення: 13.11.2017).
78. Измайлова А. С., Лашкевич А. В. Хронотоп инобытия в архаической культуре и поэзии конца XX – начала XXI в. (на примере творчества Дж. Моррисона и М. Федотова). *Финно-угорский мир*. 2014. № 2. С. 71–78.
79. Ильичёв Л. Ф., Федосеев П. Н., Ковалёв С. Н. и др. Философский энциклопедический словарь [Електронний ресурс]. М. : Советская

- энциклопедия, 1983. 840 с. URL: <http://qps.ru/dsEWX> (дата звернення: 18.01.2018).
80. Ильницький М. Схожесть несхожого. *Вопросы литературы*. 1980. № 11. С. 36–68.
  81. Ирза Н. Д. Хронотоп [Електронний ресурс]. *Культурология. XX век*. СПб. : Университетская книга, 1998. URL: <http://psylib.org.ua/books/levit01/txt123.htm#88> (дата звернення: 12.05.2016).
  82. Ільницький М. Від епічності... до епічності. *На перехрестях віку: у 3 книгах*. К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С.230-247.
  83. Ільницький М. М., Будний В. В. Порівняльне літературознавство : навчальний посібник : у 2 ч. Л. : Львівський національний ун-т ім. Івана Франка, 2007. Ч. 1 : Лекційний курс, 2007. С. 275–278.
  84. Ільченко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця : Український химерний роман з народних уст. Харків : Фоліо, 2009. 700 с.
  85. Кагарлицкий Ю. И. Что такое фантастика? [Електронний ресурс]. М. : Художественная литература, 1974. URL: [http://publ.lib.ru/ARCHIVES/K/KAGARLICKIY\\_Yuliy\\_Iosifovich/\\_Kagarlickiy\\_Yu.I..html#005](http://publ.lib.ru/ARCHIVES/K/KAGARLICKIY_Yuliy_Iosifovich/_Kagarlickiy_Yu.I..html#005) (дата звернення: 17.11.2013).
  86. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное [Пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина]. М. : ОГИ, 2003. 296 с.
  87. Камю А. Вибрані твори : у 3-х т. Харків : Фоліо, 1997. Т. 3. Есе / Упоряд. О. Жупанський ; Автор післямови Д. Наливайко. 623 с.
  88. Кандрашкина О. О. Категории пространства, времени и хронотопа в художественном произведении и языковые средства их выражения. *Известия Самарского научного центра РАН*. 2011. Т. 13. Вып. №2–5. С. 1217–1221.
  89. Каплюк К. Аспекти дослідження художнього твору як об'єкта, що існує в часі та просторі. *Теоретична й дидактичні філологія. Збірник наукових праць. ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди»*. Переяслав-Хмельницький. 2007. № 10. С. 22–36.

90. Карякин Ю. Новый хронотоп. *Достоевский и канун XXI века*. М. : Сов. писатель, 1989. С. 639–641.
91. Касаткина Т. А. Время, пространство, образ, имя, символика цвета, символическая деталь в «Преступлении и наказании» : комментарий. *Достоевский : дополнения к комментариям. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького*. М. Наука, 2005. С. 236–269.
92. Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского. *Достоевский : материалы и исследования (3)*. Л. : Наука, Ленинградское отд., 1978. С. 41–53.
93. Керимов Т. Х. Постстмодернизм. *Современный философский словарь*. М. : Бишкек ; Екатеринбург : Одиссей, 1996. 412 с.
94. Кискін О. М. Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.06. К., 2006. 20, [1] с.
95. Кислицын К. М. Магический реализм. *Знание. Понимание. Умение*. 2011. № 1. С. 274–277.
96. Кихней Л. Г. К герменевтике жанра в лирике. *Герменевтика литературных жанров*. Ставрополь, 2007. С.36–68.
97. Кияк І. Дефінітивні проблеми жанрів фантастики у творчості С. Лема. *Київські полоністичні студії*. К. : Ун-т «Україна», 2012. Т. XIX. С. 359–364.
98. Кобилко Н.А. Міфологема «дорога» в українському літературному дискурсі (на матеріалі творів химерної прози): дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Бердян. держ. пед. ун-т. Бердянськ, 2017. 186 с.
99. Ковбасенко Ю.І. Література постмодернізму: По той бік різних боків [Електронний ресурс] URL: [http://ae-lib.org.ua/texts/kovbasenko\\_\\_postmodernism\\_\\_ua.htm#\\_fn\\_28](http://ae-lib.org.ua/texts/kovbasenko__postmodernism__ua.htm#_fn_28) (дата звернення: 10.06.2018).
100. Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века. М. : Высшая школа, 2008. 408 с.
101. Козачук Н. В. Поетика української інтелектуальної прози 1960-90-х рр. : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01. Івано-Франківськ, 2008. 17 с.

102. Козлов Р. А. Художній час і простір у драматургії (на матеріалі української літератури XVII-XVIII ст.) : дис... канд. філ. наук : 10.01.06. Кривий Ріг, 2005. 175 с.
103. Коноваленко Т. В. Магічно-реалістична та химерна проза. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2016. Вип. Х. С. 196–202.
104. Копистянська Н. Час / художній час : до питання про історію поняття і терміна. *Вісник Львівського університету : Серія філологічна*. Львів, 2008. Вип. 44. Ч. I. С. 219–229.
105. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : [монографія]. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
106. Копистянська Н., Григораш Н. Напрями вивчення часу і простору в літературознавстві слов'янського світу. *Слов'янські літератури. Доповіді. XIII Міжнародний конгрес славістів. Любляна, 15-221 серпня 2003 року*. К., 2003. С. 5–35.
107. Коркішко В. О. Часопростір як формотворча категорія тексту. *Актуальні проблеми слов'янської філології* / Відп. ред. В. А. Зарва. Бердянськ : БДПУ, 2010. Вип. XXIII : Лінгвістика і літературознавство. Ч. I. С. 388 – 395.
108. Король З. А. Своеобразие художественного пространства и времени в романах Франца Кафки : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. Москва, 2011. 176 с.
109. Косенко Л. О. Козаки : лицарський орден України : Факти. Міфи. Коментарі. Х. : Школа, 2007. 576 с.
110. Кострова О. А. Пространственно-временная организация художественного мира в произведениях Дж. К. Роулинг [Електронний ресурс]. *Университетские чтения - 12-13 янв. 2009 г.* Пятигорск : Пятигор. гос. лингвист. ун-т, 2009. С. 28–33. URL: [http://www.pglu.ru/lib/publications/University\\_Reading/2009/II/uch\\_2009\\_II\\_00006.pdf](http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Reading/2009/II/uch_2009_II_00006.pdf) (дата звернення: 28.11.2011).

111. Кохановская Т., Назаренко М. Украинский вектор [Електронний ресурс]. *Новый мир*. 2011. №6. URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2011/6/ko16.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2011/6/ko16.html).
112. Кравченко А. Е. Художественная условность как средство типизации характера (На материале современного украинского романа) : дис... канд. филол. наук : 10.01.02, 10.01.08. Киев, 1984. 190 с.
113. Кравченко А. Є. Художня умовність в українській радянській прозі. К. : Наукова думка, 1988. 128 с.
114. Кравченко Я. П. К истории становления категории «художественный мир» в литературоведческом дискурсе. [Електронний ресурс]. URL: [http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil\\_2008\\_1\\_2/2008-26-06/017.pdf](http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil_2008_1_2/2008-26-06/017.pdf) (дата звернення: 08.09.2017).
115. Кривонос В. Ш. Б. О. Корман и М. М. Бахтин : Спор об авторе [Електронний ресурс]. *Филологический журнал*. №1. 2005. URL: [http://ifi.rsuh.ru/vestnik\\_2005\\_1\\_16.html](http://ifi.rsuh.ru/vestnik_2005_1_16.html) (дата звернення: 07.08.2016).
116. Кривонос В. Ш. Миф в западноевропейской литературе и культуре. *Известия Самарского научного центра РАН*. 2012. №2–3. С. 835–837.
117. Кротков Е. А. Научный дискурс : философско-методологический анализ [Електронний ресурс]. *Журнальный клуб Интелрос «Credo New»*. 3. 2014. URL: [http://www.intelros.ru/readroom/credo\\_new/k3-2014/25369-nauchnyy-diskurs-filosofsko-metodologicheskiiy-analiz.html](http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/k3-2014/25369-nauchnyy-diskurs-filosofsko-metodologicheskiiy-analiz.html) (дата звернення: 08.11.2016).
118. Кудряшов И. А., Бессонова Т. М. Концепция хронотопа М. М. Бахтина : история, сферы применения и перспективы исследования. *Язык и право : актуальные проблемы взаимодействия*. Ростов-на-Дону : Дониздат, 2014. Вып. 4. С. 64–71.
119. Куриленко Д. Science fiction : ідіостиль ірреального у площині реального. *Науковий вісник МНУ імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (Літературознавство)*. 2016. № 2. С. 140–144.
120. Кушнєрьова М. О. Гоголівський текст в українській літературі 2-ї половини ХХ ст. : дис. ... канд. філ. наук : 10.01.01. Глухів, 2017. 204 с.



121. Лавриненко О. Олександр Ільченко, автор «химерного роману з народних вуст» [Електронний ресурс]. *День*. 1999. № 166. URL: <http://ilchenko.orgfree.com/intervu-den.htm>. (дата звернення: 12.11.2017).
122. Лавринович Л. Б. Постмодернізм в українській, польській та російській прозі : типологія образу-персонажа : дис. ... канд. філ. наук : 10.01.05. Луцьк, 2002. 175 с.
123. Ласло-Куцюк М. Засади поетики. Бухарест : Критеріон, 1983. 395 с.
124. Лебединцева М. Н. Сучасна українська література. Миколаїв : Вид.-во МДГУ ім. Петра Могили, 2007. 104 с.
125. Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига : Зинатне, 1990. 512 с.
126. Лейдерман Н. Л. К определению сущности категории «жанр». *Жанр и композиция литературного произведения*. Калининград, 1976. Вып. 3. С. 3–13.
127. Лем С. Фантастическая теория литературы Цветана Тодорова. *Мой взгляд на литературу*. М. : АСТ Москва, 2009. С. 70–90.
128. Лем С. Фантастика и футурология Кн. 1 [Електронний ресурс]. *Собрание сочинений : в 17 т.* М. : АСТ; Хранитель, 2002-2009. Т. 15. 2008. 591 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/1359194> (дата звернення: 22.05.2018).
129. Липовецкий М. ПМС (постмодернизм сегодня) [Електронний ресурс]. *Знамя*. №5. 2002. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/5/lipov.html> (дата звернення: 17.05.2017).
130. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М. : Интелвак, 2003. 1596 стб.
131. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева]. М. : Сов. энциклопедия, 1987. 752 с.
132. Лихачев Д. С. Литература – Реальность – Литература. Л. : Сов. писатель, 1981. 214 [2] с.
133. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. М. : Наука, 1979. 360 с.

134. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X-XVII веков. 3-е изд. СПб. : Наука, 1999. 204 с.
135. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. К. : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
136. Лобач В. В. Абсолют. *Новейший философский словарь* / Сост. и глав. науч. ред. А. А. Грицанов. 3-е изд., исправл. Мн. : Книжный Дом, 2003. 1280 с.
137. Логвиненко М. С. Від козака Мамає до сучасності. *Ільченко О. Є. Твори : у 2 т.* К. : Дніпро, 1979. Т. 1: Козацькому роду нема переводу : Мамай і Чужа Молодиця : укр. химерний роман з нар. уст. С. 3–14.
138. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М. : Правда, 1990. 145 с.
139. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М. : Просвещение, 1988. 352 с.
140. Лотман Ю. М. Заметки о художественном пространстве. *Статьи по семиотике и типологии культуры.* Таллинн : «Александра», 1992. Т.І. С. 448–463.
141. Лотман Ю. М. Об искусстве. С.-Петербург : «Искусство СПб», 1998. 704 с.
142. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. *Статьи по семиотике и типологии культуры.* Таллинн : «Александра», 1992. Т.І. С. 413–447.
143. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и типологии культуры : в 3-х т. Таллинн : «Александра», 1992. Т.І. 479 с.
144. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. *Об искусстве.* СПб. : «Искусство-СПБ», 1998. С. 14–285.
145. Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия. *В школе поэтического слова : Пушкин. Лермонтов. Гоголь.* М. : Просвещение, 1988. С. 325–348.
146. Лучицька М. Є. Наративні моделі великої прози Євгена Гуцала : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01. Кіровоград, 2011. 26 с.
147. Макаров А. М. Світло українського бароко. К. : Мистецтво, 1994. 288 с.

148. Маланій О. О. Художній часо-простір поезій Василя Барки : дис. ... канд. філ. наук : 10.01.01. Луцьк, 2003. 193 с.
149. Мацевко-Бекерська Л. Наратологічна проекція концепту «герой» [Електронний ресурс]. *Питання літературознавства*. 2009. Вип. 78. С. 278–292. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl\\_2009\\_78\\_34](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2009_78_34) (дата звернення: 30.05.2017).
150. Мельник Н. Проникнення в іншу реальність (українська магічна новела наприкінці ХХ ст.). *Слово і час*. 1998. № 11. С. 46–51.
151. Мельникова А. Ю. Художественный мир В. Пелевина: пространственно-временной аспект : автореферат дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Иваново, 2011. 24 с.
152. Мерло-Понти М. Око и дух. М. : Искусство, 1992. 63 с.
153. Михайлов А. Н. Философская концептуализация феномена фантастического. *Вестник РУДН. Серия «Философия»*. № 4. 2008. С. 45–53.
154. Михеева И. Н. Художественная модель мира в цикле Н. С. Лескова «Праведники» : аксиология и поэтика : дис. ... канд. філ. наук : 10.01.01. Йошкар-Ола, 2010. 80 с.
155. Мишанич М., Мишанич С. Міф, міфологія, міфологізм, міфокритика, міфопоетика : історія інтерпретації і розмежування понять. Донецьк : Норд-Прес, 2002. 60 с.
156. Моклиця М. «Химерний» як жанровий дискурс роману Василя Слпачука «Та сама курява дороги». *Studia methodologica*. 2016. № 43. С.136-141. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/9272/1/15Mokluczja.pdf> (дата звернення: 03.09.2018).
157. Мочернюк Н. Д. Сновидіння в поезії романтизму : часо-просторова специфіка : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Тернопіль, 2005. 20 с.
158. Мусийчук М. В. Генетические свойства юмора как эффективное средство преодоления кризисных состояний личности. *Кризис как иррациональное явление*. Магнитогорск, 2002. Вып. 1. С. 35–39.

159. Наєнко М. Що таке історія літератури? *Філологічні семінари*. [Електронний ресурс] 2010. Вип. 13. С. 15-23. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fils\\_2010\\_13\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fils_2010_13_5) (дата звернення: 07.06.2018).
160. Названова И. А. Концепт «ирреальность» в семантическом пространстве русского языка : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.02. Таганрог, 2006. 160 с.
161. Наривская В. Проблема авторского мифа в романе А. Ильченко «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа молодиця». *Polilog. Studia Neofilologiczne*. №4. 2014. С. 131–140.
162. Нарівська В. «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» О. Ільченка як авторський міф про народження химерного роману із екфрасису «Козаків-Мамаїв». *Вісник Одеського національного університету. Сер. : Філологія*. 2014. Т. 19. Вип. 3(9). С. 42–53.
163. Никитина И. П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа : дис. ... докт. філ. наук : 09.00.04. Москва, 2003. 286 с.
164. Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы : учеб. пособие. М. : Флинта : Наука, 2002. С. 272–292.
165. Николина Н. А. Филологический анализ текста : Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. М. : Издательский центр «Академия», 2003. 256 с.
166. Новая философская энциклопедия : в 4 т. [Електронний ресурс]. М. : Мысль, 2000-2010. Т1. : А-Д. 2000. 723 с. URL: <http://qps.ru/dsEWX> (дата звернення: 18.01.2018).
167. Новиченко Л. Сильові складники багатства сучасної прози. *Дніпро*. 1981. №7. С. 135–144.
168. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. *Кризис сознания : сборник работ по «философии кризиса»*. М. : Алгоритм, 2009. С. 126–130.
169. Павельева А. К. Концепции, формы и свойства художественного времени в литературном произведении. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. Сковороди*. 2012. Вип.1(1). С. 133–148.

170. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія]. 2-ге вид., перероб. і доп. К. : Либідь, 1999. 447 с.
171. Павлишин М. Канон та іконостас : літ-критич. ст. К. : Час, 1997. 446 с.
172. Падар Ю. А. «Магічний реалізм» і «химерна проза» : протистояння чи взаємодія? *Літературознавчі студії* : зб. наук. пр. К. : ВД Дмитра Бураго, 2011. Вип. 33. С. 397–404.
173. Пащенко О. Л. Об изучении художественного пространства и времени в русистике : проблемы описания. *Научно-методический журнал*. Харьков : ХНПУ, 2012. №4 (48). С. 54–56.
174. Перепилицына Н. В. Типы художественной условности в русской прозе рубежа XX-XXI вв. (на материале романов «Кысь» Т. Толстой, «Город Палачей» Ю. Буйды) : дис. ... канд. філ. наук : 10.01.01. Улан-Удэ, 2010. 170 с.
175. Переяслова О. О. До проблеми наукового вивчення хронотопу як категорії лінгвопоетики. *Лінгвістичні дослідження*. 2012. Вип. 34. С. 192–196.
176. Платон. Держава [Електронний ресурс] / Пер. з давньогр. Д. Коваль. К.: Основи, 2000. 355 с. URL: <http://litopys.org.ua/plato/plat.htm>
177. Погрибный А. Мода? Новация? Закономерность? *Литературное обозрение*. 1980. №2. С. 24–29.
178. Погрибний А. Сучасний стиль : вдумливість пошуку й підступність моди. *Вітчизна*. 1984. № 12. С. 145–152.
179. Подлубнова Ю. С. Метажанры, мегажанры и другие жанровые образования в русской литературе. *Герменевтика литературных жанров*. Ставрополь : Изд.-во Ставроп. ун-та, 2007. С. 293–298.
180. Политов А. В. Онтологический смысл понятия хронотопа в философских идеях А. Ухтомского и М. Бахтина. *Научный ежегодник ИФиП УрО РАН*. 2014. № 4. С. 50–58.
181. Поліщук Я. Типи художнього мислення в основі моделі історії літератури. *Слово і час*. 2006. № 12. С. 15–27.

182. Полянская Е. С. Фантастическое многомирие : на материале сопоставительного текст. анализа произведений Дж. К. Роулинг и А.М. Волкова : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20. Тюмень, 2013. 209 с.
183. Поселягин Н. В. О понятии «вторичные моделирующие системы» : из истории раннего российского структурализма. *Вестник РУДН. Теория языка. Семиотика. Семантика.* № 1. 2010. С. 17–20.
184. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / Ред. коллегия : М.Ф. Овсянников и др. М. : Искусство, 1976. 614 с.
185. Потреба Н. А. Просторові образи в літературному творі (на матеріалі творів І.О. Буніна) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Донецьк, 2007. 20 с.
186. Почепцов Г. Г. История русской семиотики до и после 1917 года : учеб.-справочное издание. М. : Лабиринт, 1998. 336 с.
187. Приліпко І. Л. Системотворчі моделі ідіографії Валерія Шевчука : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01. Київ, 2007. 15, [1] с.
188. Проблеми часопросторової поетики : Рекомендаційний бібліографічний показник для наукової роботи студентів, магістрантів, аспірантів, викладачів гуманітарних факультетів / Упоряд. М.Кривенко; Наук. ред. Н. Копистянська. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. Вип. 1. 68 с.
189. Прокопьева П. В. Философия экзистенции в контексте постмодернизма (методологический анализ) : автореф. дис. ... на здобуття ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.11. Краснодар, 2012. 27 с.
190. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М. : Издательство «Лабиринт», 1999. 288 с.
191. Пумпянский Л. В. Классическая традиция : Собрание трудов по истории русской литературы. М. : Языки русской культуры, 2000. 864 с.
192. Пыхтина Ю. Г. Виртуальное пространство в литературе : типология, структура, функции. *Вестник Оренбургского государственного университета.* 2017. № 1(201). С. 114–118.

193. Пятигорский А. М. Некоторые общие замечания о мифологии с точки зрения психолога. *Труды по знаковым системам II*. Вип. 181. Тарту, 1965. С. 38–48.
194. Радишевський Р. П. Полоністичні та порівняльні студії : зб. наук. ст. К. : МП «Леся», 2009. С. 458–467.
195. Райзберг Б.А. Современный социэкономический словарь. М. : Инфра-М, 2012. 629 с.
196. Репенкова М. М. Поэтика фантастического в романе Барыша Мюстеджаплыоглу «Страна шаманов». *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2017. Т.3. №6. С. 33–39.
197. Римар Н. Ю. Наративні стратегії художнього розповідання : теоретико-методологічний аналіз. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. : Філологія*. 2014. Т. 1. С. 70–73.
198. Римар Н. Ю. Наративні стратегії художньої прози Н. Бічуї : дис. ... канд. філ. наук : 10.01.01. Переяслав-Хмельницький, 2016. 230 с.
199. Роднянская И. Б. Художественное время и пространство. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / Под ред. А.Н. Николюкина. М. : Интелвак, 2001. Стб. 1174–1177.
200. Розет И.М. Психология фантазии. Экспериментально-теоретические исследования внутренних закономерностей продуктивной умственной деятельности. 2-е изд., испр. и доп. Мн. : Университетское, 1991. 196 с.
201. Романишин Н., Голтвян В. Співвідношення понять текст, твір і дискурс у сучасній лінгвістиці. *Людина. Комп'ютер. Комунікація : збірник наукових праць*. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2015. С. 105–112.
202. Рыжухина Г. В. Время в литературе [Електронний ресурс]. *Толковый словарь по темпорологии*. URL: [http://www.chronos.msu.ru/old/TERMS/ryzhukhina\\_vremya.htm](http://www.chronos.msu.ru/old/TERMS/ryzhukhina_vremya.htm) (дата звернення: 25.08.2017).
203. Рымарь Н. Т. Бахтинская концепция архитектоники эстетического объекта и проблема границы «искусство \ не искусство». *Вестник Самарской*

- гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2006. № 1(4). С. 247–256.
204. Рымарь Н. Т., Скобелев В. П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж : Логос Траст, 1994. 262 с.
205. Салимова Д. А., Данилова Ю. Ю. Время и пространство как категории текста : монография. М. : Флинта : Наука, 2009. 196 с.
206. Сапогова Е. Е. Жизнь и судьба : построение индивидуальной мифологии, самопроектирование и субкультура личности. *Известия ТулГУ. Серия Психология*. Тула : ТулГУ, 2003. Вып. 3. С. 195–214.
207. Свенцицкая Э. М. Концепции слова и младшие символисты . Донецк : Издательство ДонНУ, 2005. 265 с.
208. Семикина Ю. Г. Антиномия «открытого» и «замкнутого» хронотопа в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого». *Известия Волгоградского государственного педагогического университета, серия «Филологические науки»*. 2008. № 2(26) С. 167–171.
209. Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. Тарту : Тартуский государственный университет, 1986. 164 с.
210. Семків Р. Іронія як принцип художнього структуротворення: автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2002. 16 с.
211. Семків Р. Елементи постмодерної поетики в романі В. Земляка «Лебедина зграя». *Наукові записки На УКМА. Філологія*. К., 1999. Т.17. С. 68–73.
212. Синицкая А. В. К проблеме пространственности в литературе. *Вестник Самарского государственного университета*. 2004. № 1. С. 123–143.
213. Сікорська В. Ю. Художній часопростір в історичних романах П. Загребельного : дис. ... канд. філ. наук : 10.01.01. Одеса, 2006. 188 с.
214. Сінченко О. Д. Комунікативні стратегії в теорії літератури : автор, текст, читач : Навчальний посібник. К. : Логос, 2015. 170 с.
215. Сковорода Г. Повне зібрання творів : у 2-х т. К. : Наукова думка, 1973. Т. 1. 532 с.; Т. 2. 576 с.



216. Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века : от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака. М., 2003. 420 с.
217. Словарь української мови : в 4-х тт. / За ред. Б. Грінченка. К., 1907-1909. Т. 4. С. 397.
218. Словник української мови : в 11 тт. / За ред. І. К. Білодіда. К. : Наукова думка, 1970-1980. Т. 11. С. 59.
219. Смирнов И. П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. М. : «Аграф», 2000. 544 с.
220. Смирнов И. П. Смысл как таковой. СПб. : Академический проект, 2001. С. 243.
221. Смольницька М. До проблеми становища чоловіків і жінок у сільському соціумі в УРСР в середині 1940-х на початку 1950-х рр. *Україна XX ст. : культура, ідеологія, політика : Зб. ст.* К., 2013. Вип. 18. С. 166–178.
222. Сморг Л. О. Естетика [Електронний ресурс]. К. : Кондор, 2009. URL: <http://ukrlibrary.com.ua/books/12/1/index.html> (дата звернення: 28.01.2014).
223. Сокирко А. М. Світоглядно-ментальні особливості українського романтизму : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.05. Київ, 2011. 18 с.
224. Соколова Т. К проблеме изучения художественного пространства и времени в литературном произведении. *Studia slavica X – Slovanske studie X*. Opole : Uniwersytet opolski, 2006. С. 123–135.
225. Соловьев В. С. Смысл любви : Избранные произведения. М. : Современник, 1991. 252 с.
226. Соловьев Э. Прошлое толкует нас : (Очерки по истории философии и культуры). М. : Политиздат, 1991. 432 с.
227. Степанов Ю. С. Ментальные миры : (Воображаемый мир, Возможный мир, а также Вселенная-Универсум). *Константы : словарь русской культуры*. 2-е изд., испр. и доп. М. : Акад. Проект, 2001. С. 216–229.
228. Стех М. Р. Широка панорама малої прози [Електронний ресурс]. *Критика*. 2011. Число 1-2 (Січень-Лютий). С. 29-34. URL:

<https://krytyka.com/ua/articles/shyroka-panorama-maloyi-prozy> (дата звернення: 30.03.2017).

229. Стеценко В. Екзистенціалізм як «філософія людини» ХХ сторіччя. *Соціогуманітарні проблеми людини*. 2010. №4. С. 44–54.
230. Стругацький А., Стругацький Б. Фантастика. *О літературе для детей*. Вып. 10. Л. : Детская литература, 1965. С. 131–141.
231. Стужук О. І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ – ХХ ст. ) : дис. ... канд. філ. наук : 10.01.06. Київ, 2006. 176 с.
232. Стяжкіна О. Людина в радянській провінції : освоєння (від)мови. Донецьк : ДонНУ, 2013. 296 с.
233. Сулименко Н. Е. Этическое пространство текстового слова. *Критика и семиотика*. СПб. 2004. Вып. 7. С. 124–132.
234. Тамарченко Н. Д. Хронотоп. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / Под ред. А. Н. Николюкина. М. : Интелвак, 2001. Стб. 1173.
235. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності : Абрис сучасної літературознавчої концептології. К. : Києво-Могилянська академія, 2008. 534 с.
236. Теория литературы : Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. М. : Издательский центр «Академия», 2004. Т.1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. 512 с.
237. Тимофеева О. Введение в эротическую философию Ж. Батая. М. : Новое литературное обозрение, 2009. 200 с.
238. Ткаченко О. «Вавилонські каїни» Василя Земляка як реалізація інтерпретаційної моделі «розбрату за землею». *Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка. Серія : Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. 2012. Вип. 23. С. 21–25.
239. Ткаченко А. Із полемічних нотаток : жанр / стиль; метажанр / тема. *Теорія літератури : концепції, інтерпретації : наук. зб..* К., 2013. С. 160–169.
240. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : вступ до літературознавства : підручник. Вид. 2-е, випр. і доповн. К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.

241. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
242. Тодоров Ц. Поэтика. *Структурализм : за и против. Сборник статей* / Под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М. : Прогресс, 1975. С. 33–113.
243. Топоров В. Н. Пространство и текст [Электронный ресурс]. *Текст : семантика и структура*. М., 1983. С. 227–284. URL: [http://philologos.narod.ru/ling/topor\\_spacetext.htm](http://philologos.narod.ru/ling/topor_spacetext.htm) (дата звернения: 30.04.2016).
244. Тороп П. Х. Симультанность и диалогизм в поэтике Достоевского. *Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Труды по знаковым системам XVII*. Тарту, 1984. С. 138–158.
245. Тороп П. Х. Хронотоп [Электронный ресурс]. *Словарь терминологии тартуско-московской семиотической школы*. URL: <http://diction.chat.ru/xronotop.html> (дата звернения: 21.05.2017).
246. Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное (на материале английского языка). М. : Высш. школа, 1979. 219 с.
247. Тюпа В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М. : Лабиринт, РГГУ, 2001. 192 с.
248. Тюпа В.И. Бахтин как парадигма мышления. *Дискурс*. №1. 1996. URL: [http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse1\\_3.htm](http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse1_3.htm) (дата звернения : 23.05.2017).
249. Тюпа В. И. Жанр и дискурс [Электронный ресурс]. *Критика и семиотика*. Вып. 15. Новосибирск, 2011. С. 31–42. URL: <http://www.philology.ru/literature1/tyupa-11.htm#49> (дата звернения : 21.05.2017).
250. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. 58 с.
251. Тюпа В. И. Художественный дискурс. Тверь : Тверской государственный университет, 2002. 80 с.

252. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М. : Искусство, 1970. 256 с.
253. Фаликова Н. Э. Хронотоп как категория исторической поэтики [Электронный ресурс]. *Проблемы исторической поэтики*. Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ. 1992. Вып.2 : Художественные и научные категории URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2358> (дата звернения: 14.05.2018).
254. Фарино Е. Введение в литературоведение. М. : Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.
255. Федоров В. В. О природе поэтической реальности : Монография. М. : Сов. писатель, 1984. 184 с.
256. Федоров В. П. Художественный мир немецкого романтизма : Структура и семантика. М. : МИК, 2004, 366 с.
257. Философия : Энциклопедический словарь / Под ред. А.А. Ивина [Электронный ресурс]. М. : Гардарики, 2004. 1072 с. URL: <http://www.bibliotekar.ru/filosofiya/index.htm> (дата звернения: 18.01.2018).
258. Философия. Учебник. 2–е изд., перераб. и доп. М. : ТОН Остожье, 2001. 704 с.
259. Флоренский П. А. У водоразделов мысли (черты конкретной метафизики). М. : Издательство Юрайт, 2017. 339 с.
260. Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе*. М. : Издательство Московского Университета, 1987. С. 232–263.
261. Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики . М. : Едиториал УРСС, 2004. 240 с.
262. Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. М. : Республика, 1993. 447 с.
263. Хороб С. С. Жанрові особливості української фантастики кінця XX початку XXI ст. : дис. ... канд. філ. наук : 10.01.01. Івано-Франківськ, 2017. 234 с.
264. Хоружий С. С. Род или недород? Заметки к онтологии виральности. *Вопросы философии*. 1997. № 6. С. 53–68.

265. Хоусон В. А. Мистика и реализм «Флорентийской чародейки» Салмана Рушди : ключи к хронотопа [Електронний ресурс]. *Питання літературознавства*. 2011. Вип. 83. С. 188–197. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl\\_2011\\_83\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2011_83_24) (дата звернення: 08.03.2016).
266. Чайковська В. Т. Українська химерна проза : історія народження терміна. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2006. Вип. 26. С. 79–82.
267. Чаплинська О. В. Філософсько-літературне осмислення самотності доби постмодернізму. *Вісник Дніпропетровського університету. Філософія*. 2012. Вип. 22 (2). Т. 20 С. 154–157.
268. Челикова А. В. Стилистические средства создания виртуальной реальности в немецкоязычной художественной прозе : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Москва, 2001. 209 с.
269. Чернейко Л. О. Представление о времени в обыденном и художественном сознании и представление времени в художественном тексте. *Категоризация мира : пространство и время. М-лы научной конференции*. М., 1997. С. 125–128.
270. Чернишова Т. А. Природа фантастики : монография. Иркутск : Изд-во ИГУ, 1985. 336 с.
271. Чигиринская О. В. Выбор жанра, выбор хронотопа. *Герменевтика литературных жанров*. Ставрополь : Изд-во Ставро. гос. ун-та ; Ставро. книжн. изд-во, 2007. 297 с.
272. Шабанова Ю. О. Філософська містика як можливість нової метафізики [Електронний ресурс]. *Мультиверсум. Філософський альманах*. К. : Центр духовної культури, 2005. № 45. URL: [https://www.filosof.com.ua/Jornel/M\\_45/Shabanova.htm](https://www.filosof.com.ua/Jornel/M_45/Shabanova.htm) (дата звернення: 18.03.2018).
273. Шалыгина О.В. Проблема композиции поэтической прозы Серебряного века: на материале произведений А.П. Чехова, Андрея Белого, Б.Л. Пастернака : диссертация доктора филологических наук : 10.01.01. М., 2010. С. 82.

274. Шачковська Т. Ю. Відтворення хронотопних індикаторів побуту при перекладі роману Люсі Монтгомері «Енн із зелених дахів» [Електронний ресурс]. *XVII Міжнародна конференція «Політ. Сучасні проблеми науки». напрям «Гуманітарні науки»*. Т. 1. URL: <http://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/27052/1Шачковська%20Т.Ю...pdf> (дата звернення: 16.09.2017).
275. Шевчук В. О. Дім на горі: роман-балада [Електронне видання]. К.: Мультимедійне видавництво Стрельбицького, 2015. 515 с. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=zUFJDwAAQBAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=ru&pg=GBS.PT516>
276. Шевчук В. О. Муза Роксоланська : Українська література XVI-XVIII століть : у 2 кн. К. : Либідь, 2005. Книга друга : Розвинене бароко. Пізнє бароко. 728 с.
277. Шерех Ю. Прощання з учора («Коли ж прийде справжній день?»). Мюнхен : Сучасна Україна, 1952. 52 с.
278. Шкловский В. Проблема времени в искусстве. *О теории прозы*. М. : Сов. писатель, 1983. С. 242–249.
279. Шмид В. Нарратология. М. : Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
280. Штонь Г. М. Стиль письма чи стиль мислення? *Дніпро*. 1981. № 1. С. 138–143.
281. Шутая Н. К. Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII-XIX веков : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня докт. філ. наук : спец. 10.01.08. М., 2007. 35 с.
282. Щукин В. Г. О филологическом образе мира (философские заметки). *Вопросы философии*. 2004. № 10. С. 47–64.
283. Элькин Д. Г. Восприятие времени. М. : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1962. 310 [2] с.
284. Эпштейн М. Хронос [Електронний ресурс]. URL: [http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/epshtein\\_khronos.htm](http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/epshtein_khronos.htm) (дата звернення: 18.04.2016).
285. Юнг К. Г. Аналитическая психология : прошлое и настоящее. М. : Мартис, 1995. 320 с.

286. Ясперс К. Истоки истории и ее цель / пер. М.И. Левиной. М., 1978. Вып. 1. 211 с.
287. Ясперс К. Разум и экзистенция / пер. А.К. Судакова. М. : «Канон<sup>+</sup>» РООИ «Реабилитация», 2013. 336 с.
288. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М. : Полит-издат, 1991. 527 с.
289. Heidegger Martin. Hölderlins Hymnen «Germanien» und «Der Rhein». *Gesamtausgabe*. Band 39. Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann, 1980. 296 s.
290. Morris Pam (ed.). The Bakhtin Reader : Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov. With a glossary compiled by Graham Roberts. London / New York / Melbourne / Auckland, 1994.
291. Morson G. S., Emerson C. Mikhail Bakhtin : Creation of a Prosaics. Stanford, CA, 1990.
292. Pavlyshyn, M.J., 2002, The Soviet Ukrainian whimsical novel [Електронний ресурс]. *Journal of Ukrainian Studies*. 2000. Vol 25. Issue 1-2. pp. 103-119. URL: <https://search.proquest.com/openview/f92e44721651c79a0a91f7213441f6b4/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1818745> (дата звернення: 10.03.2017).
293. Scholz, Bernhard F. «Bakhtin's Concept of 'Chronotope': The Kantian Connection». *Mikhail Bakhtin (Sage Masters of Modern Social Thought)*. Ed. Michael E. Gardiner. Vol. 2. London : Sage, 2003.

## ДОДАТКИ

## ДОДАТОК А

**до дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук (доктора філософії)  
«Дихотомія „реального“ й „ірреального“ хронотопів як категоріальна жанрова  
ознака українського химерного роману 2-ї половини ХХ ст.»**

## НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

### Публікації у фахових виданнях

1. Журавська О.В. Хронотоп у романі О.Ільченка «Козацькому роду нема переводу». *Актуальні проблеми української літератури і фольклору : наук. зб. Вип. 20.* 2013. С. 105-112 (0,325 др. арк).
2. Журавська О.В. Хронотоп «химерного роману» як спосіб конструювання нової реальності й екзистенційного відходу від тоталітарної дійсності. *Наукові записки Тернопільського нац. педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Вип. 39 : Літературознавство.* 2014. С. 301-305 (0,375 др. арк).
3. Журавська О. Жанрові аспекти дослідження химерного роману в українському літературознавстві. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Вип. 2 (36).* 2016. С. 114-117 (0,3 др. арк).
4. Журавська О.В. Ірреальність як стратегія хронотопу химерного роману. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Серія : Філологія. Літературознавство.* 2016. Т. 277, Вип. 265. С. 22-25 (0,325 др. арк).
5. Журавська О. Мотиви трансцендування й трансгресії в “ірреальному” хронотопі героя химерного роману. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки.* 2017. Вип. XIV. С.68-76 (0,5 др. арк).



6. Журавська О.В. Фантастичне в контексті проблеми жанру й стилю химерного роману. *Науковий вісник Ужгородського університету. Збірник наукових праць*. 2018. Вип. 23. С.123-126 (0,375 др. арк).
7. Журавська О.В. Хронотоп-мультиверсум химерного роману в аспекті проблеми його жанротворення. *Синопис: текст, контекст, media*. 2018. №2 (22). С. 27-33 (0,33 др. арк).

#### **Публікація в іноземному виданні**

8. Журавська О.В. Переход в ирреальность как реализация кризиса сознания. *Człowiek wobec sytuacji kryzysowych w literaturze, sztuce i kulturze*. Tom XIII. Siedlce, 2014. С. 33-45 (0,7 др. арк) (ISSN 2081-3295).

#### **Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:**

9. Журавська О.В. Хронотоп дороги в химерному романі. *Східнослов'янська філологія: від Нестора до сьогодення: матеріали Міжнар. наук. конф.* Горлівка: Вид-во ГІМ ДВНЗ «ДДПУ», 2013. С. 60-63 (0,2 др. арк).
10. Журавська О. Моделі формування ірреального хронотопу химерного роману // *Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі : зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 28-29 вересня 2017 р.)* / ред. О.П. Новик. Бердянська, 2017. С. 48-49 (0,3 др. арк.).

#### **ДОДАТОК Б**

#### **ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ**

##### **Міжнародні наукові конференції**

1. Міжнародна наукова конференція Східнослов'янська філологія: Від Нестора до сьогодення (Горлівка, 7-8 травня 2013) (очна участь).
2. I Міжнародна наукова конференція «Слов'янські студії» (Миколаїв, 24-25 травня 2016) (заочна участь).

3. Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: становлення ідентичностей» (Київ, 1-2 квітня 2016) (очна участь).
4. Міжнародна наукова конференція «Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі» (Бердянськ, 28-29 травня 2017) (заочна участь).
5. Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: полівекторність сучасного світу (людина, рух, простір, час)» (Київ, 6-7 квітня 2018) (очна участь).
6. Міжнародна наукова конференції «Українська література в загальноєвропейському контексті» (Ужгород, 19-21 квітня, 2018) (очна участь).
7. Міжнародний симпозіум «Діалог славистів на початку ХХІ століття» (Клуж-Напока, Румунія, 17–19 травня 2018) (очна участь).

#### **Всеукраїнські та регіональні конференції**

8. Всеукраїнська науково-практична конференція з міжнародною участю «Письменник в умовах заблокованої культури» (Кременець 28-29 листопада 2013) (очна участь).
9. Всеукраїнська наукова конференція «Інтертекстуальні та комунікативні аспекти художнього тексту і його літературознавча інтерпретація» (Донецьк, 2013) (очна участь).
10. Всеукраїнська науково-практична конференція з міжнародною участю «Сучасна україністика: проблеми мови, літератури й культури» (Ізмаїл, 26 травня 2016) (заочна участь).
11. Всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю «Українська література в загальноєвропейському контексті» (Ужгород, 20-21 жовтня 2016) (очна участь).